Andrei Corbea

Despre „teme“

Explorări în dimensiunea antropologică a literarităţii

Editura Universităţii „Al. I. Cuza“

Scanned with OKEN Scanner

Andrei Corbea

Despre „teme“

Explorări în dimensiunea antropologică a literarităţii


Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Scanned with OKEN Scanner

În jurul tematicii literaturii: o veche dezbatere cu final deschis. Spre o nouă paradigmă în ştiinţa literaturii

1.1.1. Revista *Poétique* consacra în anul 1985 un întreg caiet conceptului de *temă*, concept care, deşi dintre cele mai vehiculate în cercetarea literară dintotdeauna, nu putea decît să surprindă ca obiect de dezbatere în paginile amintitei publicaţii; notînd că "efortul de constituire a unei teorii moderne a literaturii s-a închegat ca reacţie faţă de studiile centrate pe conţinutul operelor", cei trei responsabili ai numărului din *Poétique*, Vivianne Alleton, Claude Bremond şi Toma Pavel îşi motivau opţiunea prin aceea că "asistăm astăzi la o revenire în forţă a unor probleme a căror provizorie eludare a putut părea cîndva legitimă, dar a căror ocultare s-ar dovedi în cele din urmă dezastruoasă": interesul pentru gramatică a lăsat deschisă chestiunea mesajului, iar cel pentru *langue* a lăsat în suspensie chestiunea lui *parole*[1]. Asemenea preocupări semnalează, mai curînd decît o resurecţie pozitivistă sau pur şi simplu "conţinutistă", o simptomatică tendinţă de a depăşi o disociere filosofică şi metodologică intrată de mult în obişnuinţă, convenţionalizată şi automatizată în reflecţia estetică şi critică: în cauză se află însăşi tradiţionala dicotomie autonomistă dintre *conţinut* şi *formă*, cu implicaţiile sale corelate în dicotomiile secundare *realism / formalism* (*nominalism*), *realitate / artă*. Deşi n-a ocolit cu desăvîrşire chestiunea *sensului*, întreaga descendenţă a esteticii idealiste, în care se

---

1 *Poétique*, nr. 64/1985; "Vers une thématique", introducere de Vivianne Alleton, Claude Bremond şi Toma Pavel, p. 395.

Scanned with OKEN Scanner

încadrează, voit sau nu, şi şcolile formale, a privit cu maximă mefienţă orice extindere a ariei de investigaţie dincolo de o condiţie zisă "ideală" a literaturii, şi aceasta şi pentru că s-a dovedit din direcţie contrarie că o asemenea extensie, transformată în dogmă, îi poate ameninţa condiţia pînă la anihilare; în fond, estetica materialistă — mai ales în ipostazele ei "vulgarizatoare", de la Plehanov şi pînă la Jdanov, —n-a făcut decît să confirme disocierea şi implicit cadrul categorial bipolar, chiar dacă a pus altfel accentele.

1.1.2. E greu de afirmat astăzi cu maximă precizie cine şi cînd a constatat mai întîi insuficienţa reducţionistă a unui eşafodaj categorial, produs el însuşi al unor anumite împrejurări istorice. Deşi istoria esteticii înregistrează un efort continuu de completare, de corijare, de "îmbunătăţire" a schemei, cea mai convingătoare reprezentare a schimbării ce implică automat contestarea oricărui apriorism categorial o datorăm teoriei revoluţiilor ştiinţifice a lui Thomas S. Kuhn, teorie care, reluată în 1969 de Hans Robert Jauss din perspectiva ştiinţei literaturii[2], asocia redescoperirea prin intermediul cititorului a "valorii de întrebuinţare" a literaturii cu îndoiala tot mai accentuată la adresa acelui

---

2 Pentru ştiinţele naturii, Thomas Kuhn a demonstrat în *Structura revoluţiilor ştiinţifice* (Bucureşti, 1976) că metodele de cercetare ştiinţifică nu sînt procedee atemporale, anistorice, cu eficacitate absolută şi că ele depind de cerinţele de cunoaştere ale fiecărei epoci istorice. Această istoricitate îşi relevă capacitatea modelatoare în modelele metodice pe care le impune în cercetare prin dialectica aşa-numitei "schimbări de paradigmă" —prin paradigmă Kuhn înţelegînd un sistem de metode ce oferă pentru o anumită perioadă "modele şi soluţii" cognitive. Schimbarea paradigmelor presupune o "revoluţie ştiinţifică"; apariţia de mutaţii ce aduc cu sine noi probleme şi întrebări conduce la un lung proces de revizuire a modelului, ceea ce implică reconstituirea tuturor categoriilor după schema noii paradigme. Aplicînd ştiinţei literaturii teoria lui Kuhn, Hans Robert Jauss (1969) stabileşte trei etape definitorii în evoluţia acesteia: prima paradigmă, "preştiinţifică", ar fi ilustrată de reprezentanţii poeticii normative neoclasice, a doua paradigmă redescoperă la modul pozitivist istoricitatea epocilor, autorilor şi operelor, iar a treia explorează opera literară în sine, ca sistem expresiv al limbii, stilului şi compoziţiei.

Scanned with OKEN Scanner

"panaceu universal al taxonomiilor perfecte, al sistemelor închise de semne şi al modelelor formaliste de descriere"[3]. Enumerînd "anomaliile" metodologice tot mai vizibile ale paradigmei formalist-structuraliste, Jauss se întreba dacă nu se conturează cumva, pe temeliile unei hermeneutici literare a cărei dimensiune interpretativă ar fi mai ales una socială, profilul unei noi paradigme care, conform teoriei lui Kuhn, ar fi trebuit să-i urmeze celei a cărei credibilitate era în scădere. Interesul iniţial pentru aspectele istorice şi estetice ale actului receptiv a evoluat în deceniul al optulea către o teorie a comunicării literare, exploatînd din capul locului relaţia dialogică dintre doi parteneri, aceasta presupunînd la rîndul ei "predispoziţia de a-l cunoaşte şi a-l recunoaşte pe Celălalt în alteritatea sa"[4]. Premisa o constituia poziţia critică faţă de complexul metodologic orientat spre un univers lingvistic exclusivist şi către un concept ontologizat al structurii, iar ţelul declarat al noii paradigme devenea, "în opoziţie cu obiectivismul şi empirismul logic, valorificarea dimensiunii lingvistice proprie experienţei umane şi, astfel, a comunicării ca o condiţie a înţelegerii sensului"[5]. *Sensul* devine reperul fundamental în funcţie de care poate fi măsurată valoarea estetică, mediind în ipostaza sa procesuală, dinamică, între absolutismul *formei* şi *conţinutului* şi constituind astfel principalul element în jurul căruia *homo sapiens* îşi exercită funcţia sa creativ-socială.

S-a văzut de altfel că, de îndată ce investigaţia depăşeşte ţelul limitat al definirii sistematice şi se apleacă asupra a însăşi raţiunii de a fi a instituţiei literaturii, preocupările exclusiviste pentru aspectul "poetic" al literarităţii şi ficţionalităţii evoluează automat către cele care marchează în fond tocmai o asemenea schimbare de paradigmă. Cea mai spectaculoasă conversiune o înregistrăm în acest sens la Tzvetan Todorov, cînd declara în *Critique de la critique* că

---

3 Jauss (1982), p. 20.
4 Jauss, în Lachmann (1982), p. 12.
5 Jauss (1975).

ar fi făcut o descoperire dramatică pentru el şi pentru întreaga sa operă de pînă acum. "Literatura este o dezvăluire a omului şi a lumii, spunea pe bună dreptate Sartre. Ea n-ar reprezenta nimic dacă nu ne-ar permite să înţelegem mai bine viaţa"[6]. De aceea, continua Todorov, în ciuda tuturor manipulărilor la care a fost supusă, literatura nu-şi poate revendica o idealitate înafara raportului ei inerent cu "valorile", aşadar cu o judecată axiologică atingînd, de vreme ce implică aspectul estetic, însăşi socialitatea existenţei umane: "nu numai pentru că este imposibil să vorbim despre existenţă fără a ne referi la ea, dar şi pentru că arta scrierii este un act de comunicare, ceea ce consacră posibilitatea înţelegerii în numele unor valori comune"[7]. Calea teoretică indicată de Todorov în această direcţie şi pe care el o numea nu întîmplător "critică dialogică" recurge din plin la perspectiva tematică, tocmai pentru că, odată cu chestiunile legate de relevanţa estetică a literaturii, precaritatea binarităţii *formă/conţinut*, aparent definitiv tranşată de poetica şi lingvistica postsaussuriană, iese odată mai mult la iveală. Nu doar postmodernismului i se datorează aşadar o observaţie de pur bun simţ, cum că literatura "se leagă de existenţa umană"[8] şi că ea reprezintă un discurs "orientat spre adevăr şi morală". Dar, pe de altă parte, nu putem trece cu vederea întregul complex al dezbaterilor în urma cărora s-a conturat mai pregnant disocierea, în aparenţă la fel de simplă şi la îndemînă, între tezismul adevărurilor obligatorii, al "temelor" unei realităţi absolutiste, de "ilustrat" prin literatură, şi legitima ei aspiraţie dintotdeauna de a le căuta; refuzul de a-i accepta acest drept în numele refuzului de a accepta adevăruri impuse este, la rîndul său, un gest de intoleranţă. De altfel, reţetele ezoteriste au eşuat de mult şi teoria a trebuit să recunoască ceea ce critica "de întîmpinare" ştiuse sau se comportase ca şi cum ar fi ştiut-o

---

6 Todorov (1984), p. 188.
7 Ibid., p. 189.
8 Ibid.

dintotdeauna: că "deşi (literatura) nu are nici un privilegiu care să-i înlesnească accesul spre adevăr, ea nu încetează niciodată să-l caute"[9]. Condiţia "literară" şi estetică a literaturii nu poate fi despărţită de aceea de o *tematică* a ei, aceasta şi pentru că, — ne-o garantează din nou bunul simţ — ambele dimensiuni se întîlnesc în chipul în care literatura este "recunoscută" ca instituţie de instanţa supremă care o judecă, o apreciază şi o "încarcă" astfel cu o valoare ce nu poate fi decît una socială: destinatarul ei (ideal) şi receptorul ei (real).

1.2.1. În contribuţia sa din *Poétique*, Philippe Hamon atrăgea atenţia asupra punctului central al oricărei dezbateri asupra *tematicii* literaturii: ceea ce se înţelege îndeobşte prin *temă* literară trimite automat spre "efectul de realitate" către care tinde orice manifestare textuală, fie ea pur pragmatică, fie ea "ficţională"[10]. Conceptul implică, —o spunem de pe acum, —întregul complex al raportului dintre realitatea obiectivă şi reprezentarea ei subiectivă[11]; literatura este un caz special al limbajului, el însuşi un domeniu privilegiat prin care are loc "subiectivizarea", "internalizarea" realităţii. Este de la sine înţeles de aceea că orice tentativă de a "rezolva" chestiunea *tematicii* în cîmpul exclusiv a ceea ce se înţelege prin literatură nu poate decît să-şi constate in-competenţa conceptuală şi metodologică: apelul, frecvent în ultima vreme, la lingvistică, dar mai ales la sociologie şi antropologie, o atestă. Paradigma estetico-formalistă, —pentru a ne menţine în orizontul metodologic propus de Kuhn şi Jauss, —a pus sub semnul întrebării cu precădere acel automatism comod al poeticilor autonomiste din secolul al XIX-lea pentru care "realitatea" constituie o mărime statică şi constantă, obiect invariant al prelucrării artistice, unde "ficţiunea" nu avea altă menire decît a o acoperi şi a o imita, fără, desigur, a o putea egala. "Realismul",

---

9 Ibid., p. 158.
10 Hamon, Philippe: "Thème et effet de réel", în *Poétique*, nr. 64/1985, p. 95.
11 Vezi Lötscher (1987).

ca procedură de transgresie a acestei "realităţi" în artă, se asocia, automat, cu "adevărul" —principalul obstacol epistemologic devine însăşi definirea conceptului de "realitate", aşa cum este ea accesibilă subiectului, în funcţie de care se constituie, la rîndul său, conceptul de "conţinut" (*tematică*) în literatură. Că un asemenea concept "conţinutistic" de "realism" era şi este unul evident limitat au dovedit-o cei care au atras atenţia asupra neglijării mediumului specific literaturii: limbajul ficţional, asociată cu tendinţa de a identifica "realitatea" cu o serie de premise reducţioniste, verificabile ca date empirice şi ridicate la rangul de normă a Realului. Pentru pozitivism, pentru care percepţia nemijlocită, subiectivă şi genială a realităţii exterioare s-a asociat cu însăşi esenţa realismului literaturii, — ale cărei capodopere romaneşti, de pildă cele ale lui Stendhal sau Balzac, se revendică ele însele drept "oglindă" a vieţii şi recurg voit la metode aşa-zis "ştiinţifice" de cunoaştere în reconstituirea "Comediei umane", — n-au existat îndoieli în privinţa naturii substanţiale, materiale, a faptului literar, asupra identităţii dintre *psyche* şi *physis* şi, prin extensie, asupra primordialităţii elementului conţinutistic astfel conceput; esenţială era "tematica", "acţiunea", "fabula", sublimate în ceea ce Wilhelm Scherer numea *Ererbtes*, *Erlerntes*, *Erlebtes*, cu alte cuvinte acumulările biografice ale autorului, în aşa fel încît momentul naşterii unei capodopere putea fi descris după Sainte-Beuve prin analiza amănunţită a mediului, educaţiei şi condiţiilor de viaţă ale "geniului"; metoda "naturală", pe cît cu putinţă ştiinţifică şi exactă, se va perfecţiona de către Taine prin determinismul, paralel celui formulat de Scherer, al lui *race*, *milieu*, *moment*, ca infailibilă cale de acces a cercetării către esenţele "faptului moral". În ce fel a grevat o asemenea obsesie asupra esteticii marxiste nu mai este cazul să insistăm; este de ajuns să urmărim cum anumite fragmente din, de pildă scrisorile lui Engels către Margret Harkness şi Minna Kautsky au fost utilizate pentru a consacra dogmele ştiute ale reflectării şi "realismului critic".

O analiză pertinentă asupra problematicii "temelor" literare va trebui, de aceea, să încerce în primul rînd a depăşi asemenea prejudecăţi adînc înrădăcinate în mentalitatea curentă, cu privire la relaţia dintre Real şi ficţiune, şi aceasta printr-o "arheologie" a înseşi bazelor şi condiţionărilor exterioare ale discursului literar. "Realitatea", aşa cum este ea preluată de literatură, reprezintă, vom vedea, rezultatul unei confruntări permanente între indivizi şi mediul exterior; ea trebuie înţeleasă ca un produs colectiv, la a cărui "formare" îşi dau concursul toate laturile activităţii umane: ştiinţa şi poezia, teoria şi praxisul, normele ideologice şi experienţa social-istorică. Drept "realitate" individul nu percepe decît un *model* cultural structurat în chip colectiv, ce marchează şi orientează percepţia lumii obiective: fără acest cîmp de referinţă colectiv, reglînd comunicarea şi interacţiunea, "exteriorul" ar rămîne inaccesibil. Un pas mai departe, aceeaşi "realitate" se dovedeşte, de fapt, a fi un "produs" istoriceşte variabil al procesului socio-economic, al interacţiunii dintre forţele şi relaţiile de producţie, dar şi unul individual ca apropiere şi re-creare a ei de către fiecare individ în parte, ca şi de către colectivitatea interindividuală. Pentru o reevaluare a definiţiei "tematicii" în literatură, a realităţii-în-literatură, un asemenea punct de plecare este esenţial şi inevitabil.

1.2.2.1. De aici decurge aproape automat un al doilea ansamblu problematic legat de statutul "tematicii" lite-raturii: ea este, cum am spus, o realitate-în-literatură, rea-litate-în-text, aşadar altceva decît realitatea textuală pro-priu-zisă, artefactul. Ea nu există, pentru a repeta expresia lui Philippe Hamon, decît ca "efect de real", o "formă" a Realului, reconstruită într-un alt material decît cel "exterior" de către individul care o receptează şi o reconstituie în propria subiectivitate. Într-un studiu binecunoscut, Roman Ingarden trecea în revistă îndelunga istorie a confruntării dintre conceptele "conţinutului" şi "formei", începînd cu dicotomiile lui Platon (între *idee* şi *obiect*) şi Aristotel (între

Scanned with OKEN Scanner

formă şi *materie*), pentru a formula — ceea ce după el puţini cercetători au făcut-o —o dilemă seculară: ţine *valoarea* operei de artă, în exclusivitate, de una dintre cele două laturi ale binomului "formă"/ "conţinut"?[12] În antichitate, celebrele propoziţii platoniciene după care "poeţii mint", "arta este o iluzie", iar discursul dramatic îşi atinge obiectivul cathartic ("efectul de real") datorită unui "vicleşug", aflat în evidentă contradicţie cu condiţia "adevărului" impusă eposului şi prozei istorice, se voiau o discreditare în acelaşi timp ontologică şi etică a însăşi îndeletnicirii "formale" cu arta. În *Politeia*, Platon invoca de aceea argumente de ordin moral-pedagogic pentru a justifica excluderea poetului din cetate; în cartea a X-a a aceleiaşi, argumentaţia se întemeia pe faptul că arta poetică ar reprezenta o "falsificare" a Fiindului, căci ceea ce poeţii creează n-ar fi decît "fantasme" ale acestuia, — fantasme de gradul al doilea de altfel, cu alte cuvinte "fantasme ale fantasmelor" care sînt obiectele reale. Puşi faţă în faţă, cei trei "eroi" ai ontologiei platoniciene: divinitatea creatoare a substanţei lucrurilor, artizanul şi artistul, închipuie o ierarhie valorizantă descrescătoare, pentru că cel din urmă nu reprezintă decît o oglindă inconştientă ce concretizează "la a doua mînă" *ideea*, neposedînd despre lucruri "nici ştiinţă şi nici opinie corectă"[13]. Este interesant că Aristotel, deşi anexa arta aceluiaşi domeniu al *poiesis*-ului, în care meşteşugarul artizan îşi exercita îndemînarea, accentuînd că produsele ei sînt supuse cu desăvîrşire imitării realităţii naturale, considera relaţia, în schimb, sub semnul contrar discreditului platonician, ca pe o trăsătură a "demnităţii" artei —esteticul echivala pentru el cu acea *technè*, prin care, credea el, se construieşte cu ajutorul unui anumit material iluzia ca reprezentare a Realului. Teoria estetică a rămas legată de-a lungul întregii ei istorii de această dispoziţie de a legitima

---

12 Ingarden (1938).
13 Platon: *Statul*, în Pippidi (1970), p. 122, 129.

"iluzia" prin raportarea sa la realitatea exterioară, considerată drept exemplară, şi chiar dacă nemijlocită, la rîndul ei copia unui domeniu superior, desăvîrşit. Orice artificiu, se presupune, repetă şi reproduce această realitate; nu numai că ea poate fi reprodusă, dar şi trebuie reprodusă, pentru că, fără acest imperativ al reproducerii, ar rămîne ea însăşi una sterilă. Se revelă astfel ambivalenţa de facto a judecăţii platoniciene asupra artei[14], judecată care nu constituie doar o condamnare, ci şi o justificare a "formalismului" ei: în *Symposion*, discursul lui Socrate este dominat de aspectul pozitiv al artei, de vreme ce susţine că aparenţele se împărtăşeşc din substanţa *ideii* şi, automat, din demnitatea ei. Acele obiecte ale aparenţei care, după Platon, pot mijloci între Real şi *Idee*, între domeniul sensibil şi cel spiritual, nu sînt, aşa cum putem citi în *Phaidros*, decît cele dotate cu privilegiul Frumosului —numai Frumosul poate garanta ascensiunea sufletului de la planul fenomenalităţii schimbătoare la acela al esenţelor veşnice, şi doar iluziile create de intelectul "activ", *nous poeticos*, cum îl numeşte Aristotel, cel care, fără îndoială, este şi creatorul de *poezie* ("prin natura sa act, activitate reală"), au acces privilegiat spre veşnicie[15]. Cu deosebire Renaşterea, epocă în care operei de artă îi va fi conferită o demnitate echivalentă celei proprii creaţiei divine, va valorifica judecata pozitivă asupra iluziei produse de "formă"; acum se naşte ideea concurenţei pe care opera artistului o poate face "lumii", operă care nu reprezintă doar deviere, variaţie, idealizare, ci chiar un produs egal şi geamăn cu cel al creaţiei divine.

1.2.2.2. "Pragul de epocă" de la Evul Mediu la epoca modernă diferenţiază, chiar dacă nu atît de clar precum încercarea noastră de reconstituire, — căci "faptele" sînt mai complexe decît orice tentativă de schematizare a lor

14 Jauss (1982), p. 90.
15 Dumitriu (1974), p. 120; vezi şi Dumitriu (1986), p. 419.

post festum —două atitudini fundamental opuse față de cei doi poli: realitate/"materie"/"conținut" și respectiv artă/ "formă". "Cearta universaliilor" a opus în chip simptomatic în interiorul scolasticii medievale cele două binecunoscute doctrine cu privire la raportul dintre realitate, — o "realitate" celestă a *ideii*, —și re-prezentarea ei subiectivă: *universalia sunt realia* și *universalia sunt nomina*. Nu vom insista acum și aici asupra rădăcinilor sociale ale revoltei nominaliste; suficientă pentru a indica (r)evoluția ideologică spre o conștiință de sine a burgheziei în ascensiune este răsturnarea preeminenței, pînă atunci bine păzită, a Generalului față de Individual: conceptelor nu li se mai recunoaște altă calitate (anterioară și superioară) decît cea concretă, individuală, a *numelor* gîndite sau pronunțate. În centrul cosmosului trece *homo sapiens*; "realitatea", mai înainte inaccesibilă, — căci lumea realității nemijlocite este pentru dogma creștină iluzie "diavolească", înșelătoare, — se identifică acum cu o creație a rațiunii ascunse în reprezentarea naturii (nu mai puțin exterioară și nu mai puțin înșelătoare pentru simțurile comune). Astfel ea devine însă accesibilă și chiar subordonabilă rațiunii individuale, care o reconstituie fie prin calculul logico-matematic, fie prin puterea creației frumoase. Acest nou concept de Real bazat pe nominalismul formal, ca unică garanție de consistență pe care o putea oferi conștiința subiectivă, a modificat radical raportul ierarhic inițial dintre artă și realitate, între "formă" și "conținut", fără însă a elimina cîtuși de puțin toposul contradicției și concurenței dintre ele. Începuturile romanului se leagă de această nouă poziție socială pe care și-o arogă arta producătoare de "forme" frumoase; ea crede a crea nu doar obiecte, imitînd "lumea", ci pretinde a realiza o *altă* "lume", posibilă și nu mai puțin consistentă decît cea înconjurătoare. Opera de artă se înfățișează ca o "a doua natură" —produs al omului care, printre celelalte produse ce-i compun lumea, pare a constitui acea sferă pentru care natura se reîntoarce ca natură modificată *de* și

pentru om, mijlocitoare peste prăpastia căscată între Obiect şi Subiect, Natură şi Cultură, ca şi modalitate de a recupera naturalul prin artificial. Kant preciza în acest sens că "arta frumoasă trebuie să treacă drept natură, deşi sîntem conştienţi că este artă", adăugînd că "în faţa unui produs al artei frumoase trebuie să fim conştienţi că el este artă şi nu natură; totuşi, finalitatea formei lui trebuie să pară liberă de orice constrîngere a unor reguli arbitrare, ca şi cînd ar fi un produs al simplei naturi"[16]. Consecinţele acestei reformulări a capacităţii spiritului omenesc au fost cu "bătaie lungă" şi din punctul de vedere al polarităţii "formă"/ "conţinut": prin "realitate" se înţelege de acum înainte nu o calitate dată, primordială, a lucrurilor perceptibile, ci mai curînd genul proxim, liantul regulativ al unei sintaxe a elementelor —un *text* constituit prin aceea că se supune anumitor reguli de consistenţă interioară, şi, faţă de celelalte texte (propriu-zise), un *context*, un orizont. Valoarea de "realitate" devine una transmisibilă în jocul relaţiei dintre un asemenea orizont şi *tema*/structura/textul produs prin raportarea la el; *tema* artei şi în special a literaturii (a romanului ca emblemă a ei) devine în chip conştient şi asumat ca atare un fel de marcă formală a realităţii sau a ceea-ce-se-dă-drept-realitate. "Conţinutul" material al configuraţiei va înceta să mai conteze, iar im-posibilul, fantasticul, opoziţia faţă de realitatea palpabilă şi direct perceptibilă vor sugera cadrul pe care epoca modernă îl consideră drept singurul adecvat pentru împlinirea dezideratului creator, în ne-limitarea şi infinitatea proiectivă a textului şi contextului, a *temei* şi orizontului eliberate de sub tirania *physis*-ului. Exemplare sînt în acest sens analizele lui Erich Auerbach şi ale Juliei Kristeva[17] consacrate conversiunii conceptului de ficţiune la acest "prag de epocă", de la "realismul" totalitar al "lumii" unitare cuprin-

---

16 Kant (1981), p. 201.

17 Auerbach (1946) şi Kristeva (1969).

se între coperţile Cărţii Sfinte şi nominalismul la fel de totalitar al ipoteticului şi fragmentarului, mergînd pînă la eliminarea arbitrară a referenţialităţii şi proliferînd în "monstruozităţi" formale, aşa cum se manifestă ele în romanele romanticilor Friedrich Schlegel, Tieck, Brentano sau, cu ironia de rigoare, E.T.A. Hoffmann.

Că Hegel a privit cu circumspecţie "infinitatea" formală, pe care a ţinut în ultimă instanţă să o subordoneze totuşi *ideii*, conciliind, aşa cum vom vedea, "forma" şi "conţinutul" într-un substanţialism logocentric sui-generis, rezultă şi din rezerva sa faţă de roman, ca specie a infinităţii potenţiale prin excelenţă, unde "regula jocului" realităţii, cea a adevărului raţional, este după el prea de tot dispreţuită şi voit încălcată, pînă într-acolo încît reproşul antic al "minciunii" devine o virtute. Pentru autorul tratatului despre *Phänomenologie des Geistes*, disocierea dintre "conţinut" şi "formă" se suprapune oarecum peste cea dintre *Was* (ce există) şi *Wie* (cum există sau cum este dat acest Fiind): "forma" (frumoasă), ceea ce se poate recepta direct, prin simţurile subiectului, nu reprezintă decît o întruchipare a "conţinutului" ideal, permanent în chiar mişcarea sa dialectică şi constant, aflat în spatele "formei". În prelegerile sale de estetică, Hegel nota de aceea, cu referire la arta romantică, tendinţa acesteia de abolire a limitelor "conţinutistice" fixate de clasicism, tendinţă apreciată ca o disoluţie, fie ea şi inevitabilă — de unde judecata în principiu negativă asupra fenomenului. Datorită romantismului, crede el, "cercul conţinutului" va fi fost "infinit lărgit", deschizîndu-se "spre a cuprinde o nelimitată varietate"[18], încît "în arta romantică modul elaborării reale nu depăşeşte, în ceea ce priveşte apariţia exterioară, în chip esenţial, realitatea obişnuită şi nici nu se fereşte nicidecum să incorporeze în el această existenţă reală, cu lipsurile ei de realitate finită şi cu felul determinat de a fi"; "ceea ce apare în exterior nu mai este în stare să exprime interioritatea, dar dacă totuşi se recurge

[18] Hegel (1966)^2, vol. I, p. 533.

la el în scopul acesta i se dă numai sarcina de a arăta că este existenţă nesatisfăcătoare şi trebuie să trimită înapoi la interior, la suflet şi la sentiment, ca la elementul esenţial, dar tocmai pentru aceasta arta romantică şi lasă din parte-i ca exteriorul să se reverse liber, pentru sine, îngăduind să intre nestînjenit în reprezentarea artistică orice material, pînă şi flori, copaci, şi cele mai comune ustensile casnice, chiar şi în forma de existenţă naturală întîmplătoare"[19]. De fapt, indiferent de terminologie, estetica filosofică consacra acum şi astfel ruptura definitivă dintre *subiect* şi *obiect*, dintre "interior" şi "exterior", cu consecinţa ei directă: prejudecata autoritară a contradicţiei ireductibile dintre artă şi realitate. În chip axiomatic, "conţinutul", *tematica*, vor fi disociate de "formă"*, iar disocierea va alimenta la rîndul ei în egală măsură poziţia extrem autonomistă, identificînd valoarea estetică în perfecţiunea formală, dar şi pe cea extrem heteronomă, confundînd valoarea cu fidelitatea "conţinutistă". Ambiguitatea hegeliană, în ultimă instanţă terminologică, — deoarece estetica sa "conţinutistă" recomandă un "conţinut" ideal, inaccesibil sau accesibil doar în absolutul perfecţiunii formale, în identitatea *subiectului* cu *obiectul*, unde "forma" reprezintă o stare momentană a substanţei, — nu face decît să confirme şi să justifice prin invocarea heteronomiei un ideal autonomist şi o viziunea asupra artei situată într-o existenţă de dincolo de concretul manifestării reale. Este simptomatic faptul că "răsturnarea" materialistă a dialecticii hegeliene, la care va proceda Marx, plasează arta în "falsa conştiinţă" a subiectului, ca reflectare a realităţii obiective, ceea ce, în ultimă instanţă, confirmă odată mai mult dicotomia care le desparte.

---

19 Ibid., p. 536.

* Pe o asemenea dicotomie, a cărei binaritate simplificatoare o concede, îşi construieşte Genette, de pildă, dubla definiţie, "tematică"/ "conţinutistă" şi "rhematică"/ "formală", a literarităţii ca *ficţiune-dicţiune*, în Genette (1991).

1.2.3. Pentru cele dintîi studii morfologice asupra operei literare, pe care istorismul de sorginte romantică le proiectează ca pandant la marile istorii literare ce se conturau, mai importantă şi mai productivă decît speculaţia hegeliană s-a dovedit o multcitată definiţie goetheană din *Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-Östlichen Divans*, ce disocia între, după autor, cele trei categorii de bază ale Poeziei: "materia" (*Stoff*), "forma" şi "conţinutul" (*Gehalt*). "Poetul se concentrează cu precădere asupra formei, materia îi pune la dispoziţie cu dărnicie lumea în întregul ei, iar conţinutul irumpe voluntar din preaplinul interiorului lui; ambele se întîlnesc inconştient şi pînă la urmă nu se ştie cui se datorează de fapt bogăţia operei. Forma, chiar dacă implicată de genialitate, are nevoie de recunoaştere, cumpănire, concentrare, în aşa fel încît să se potrivească şi să se întrepătrundă cu materia şi conţinutul"[20]. Goethe numeşte *Gehalt* ceea ce înţelege Hegel prin "formă", de fapt prin "materie formată": "forma" constituie pentru dînsul concretizarea geniului în tehnica prin care materia (*Stoff*), "lumea" propriu-zisă sînt prelucrate sau "tratate" de către un autor. "Marele artist, scria la rîndul său Schiller, în 1793, amicului său Körner, ne prezintă obiectul (reprezentarea sa este pur obiectivă), cel mediu se prezintă pe sine (reprezentarea este subiectivă), iar cel fără har îşi prezintă doar materia (reprezentarea ţine de natura materiei şi de limitele autorului)"[21]. *Tematica* sau materia nu vor fi după Schiller repere stabile ale unei judecăţi estetice, căci doar o transpunere a materiei, reuşită din punct de vedere formal, o poate transforma în obiect artistic, încît opera sa "apare" eliberată şi autonomă vizavi de materia ce-i stă la bază, dar şi de ideea care o cuprinde în esenţe. Fără îndoială că deja contemporanii celor doi clasici germani vor face observaţia de bun simţ că materia participă la valoarea

---

20 Goethe, Johann Wolfgang: *Werke*, Hamburger Ausgabe, vol. II, p. 165.
21 Schiller, Friedrich: *Briefe*, vol. I, Berlin/Weimar 1982, p. 112.

unei opere prin faptul că, în absenţa ei, aceasta nu poate lua naştere, iar individualitatea fiecărei opere ţine şi de materia pe care o prelucrează; materia reprezintă o provocare pentru oricare poet, cum declara Hölderlin, căruia îi era indiferent dacă ea este inventată sau găsită, dacă a fost sau nu prelucrată artistic sau dacă ea constă sau nu dintr-un lanţ de motive, de unităţi narative, de "figuri" sau de situaţii[22]. O asemenea indiferenţă se explică desigur prin rolul decisiv asumat de geniul creator al autorului, cel care dă "formă" şi individualitate "conţinutului" unei opere. Pe de altă parte însă, ea a adus cu sine, pe lîngă doctrina indiferenţei estetice a "conţinutului", şi o inevitabilă confuzie terminologică şi metodologică între materia pre-literară (*Rohstoff*) şi cea deja "formată" (*Stoff*). Dacă în privinţa celei de-a doua nu există îndoieli faţă de intensitatea ei "verbalizată", confuzia sau indecizia rămîn în picioare vizavi de primul termen, căci se pune întrebarea în ce constă natura substanţială a "materiei", a "realităţii" pe care urmează să le prelucreze artistic. Revenim astfel la cea dintîi întrebare pe care am enunţat-o în acest capitol; nu ne rămîne decît să constatăm în această fază că, deşi aparent autonome, cele două complexe problematice, unul legat de natura *tematicii* literaturii, celălalt de statutul ei din punct de vedere estetic, se află, de fapt, într-o semnificativă interdependenţă.

1.3.1. In ceea ce ne priveşte, nu ne vom opri în paginile următoare asupra tuturor variantelor terminologice vehiculate în raport cu categoria "conţinutului", ea însăşi minată de impreciziile şi licenţele pe care Ingarden le trece în revistă cu scrupulozitate în studiul citat mai sus. Pentru că termenul de *temă* va căpăta un rol emblematic în argumentaţia noastră din paginile ce urmează, vom întîrzia o clipă asupra "istoriei" sale, ea însăşi foarte instructivă pentru

22 Hölderlin, Friedrich: *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*, în *Werke, Briefe, Dokumente*, München 1963, p. 507.

Scanned with OKEN Scanner

prejudecăţile (nu doar terminologice) ce stăruie încă în cercetarea literară, ca sechele ale unor paradigme ştiinţifice demult depăşite.

Deşi dintre cele mai vehiculate în cercetarea literară, conceptul de *temă* ilustrează în chipul cel mai tipic, prin chiar polivalenţa sa, marea dezordine terminologică, mergînd pînă la confuzie, ce caracterizează şi astăzi studiile asupra literaturii. "Tocmai conceptele cele mai răspîndite se dovedesc cel mai puţin limpezi, tocmai noţiunile de bază sînt şi rămîn cele mai convenţionale şi aproximative", de unde şi necesitatea unei reacţii clarificatoare împotriva "carenţelor şi fatalităţilor semantice", împotriva acelui limbaj care instaurează "polisemia uzual-intenţional-contextuală", involuntară sau voluntară, în funcţie de direcţiile diferite către care se îndreaptă proiectele intelectuale şi programele teoretice ale emiţătorilor, ca şi a contextului în care aceştia se exprimă[23]. Ne putem desigur pune şi întrebarea dacă, printr-un gest "demiurgic", ar mai fi posibilă o unificare terminologică; aerul autoritar al unei asemenea eventuale acţiuni o compromite pînă într-acolo încît eşecul ei, previzibil, nu poate produce, paradoxal, decît satisfacţie. În ciuda obiectivului propus, şi un colocviu ca acela ale cărui contribuţii le reuneşte revista *Poétique* nu reuşeşte, şi nu se putea altfel, să emită asupra conceptului de *temă* precepte unificatoare şi ordonatoare din punct de vedere terminologic, limitîndu-se să înregistreze suprafaţa întinsă, domeniile diverse şi multele neconcordanţe în utilizarea noţiunii; rezultă, înainte de toate, că în faţa cercetării teoretice se deschide un cîmp problematic de o neaşteptată complexitate. Neaşteptată, deoarece "îmbătrînit" şi tocit prin prea frecventa utilizare curentă, contestat şi de aceea marginalizat faţă de conceptele preferate ale paradigmelor dominante în teoria literară a secolului nostru, în cel mai bun caz "exilat" în sectoarele tolerate din succesiunea unor

---

23 Mauro (1974), p. 26, p. 40.

paradigme revolute, conceptul de *temă* apare deodată ca senzaţională redescoperire a erei post-moderniste în studiile literare.

Harry Levin a fost cel care a atras atenţia asupra statutului termenului greco-latin de *thema*[24], pe care retorica l-a utilizat în vremea lui Seneca şi Quintilian cu înţelesul de propoziţie retorică, argument al unui discurs. Perpetuat prin intermediul şcolilor retorice medievale, termenul a devenit în franceză *thème*, cu sensul de traducere a unui pasaj dat într-o altă limbă; abia mai tîrziu, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, odată cu avîntul istorismului filologic, el va fi preluat într-o constelaţie care, cu precădere în limba germană, trimite la "materie", la *Stoff*. Devine deja clar că "a vorbi despre *temă* înseamnă a introduce distincţia dintre o substanţă a textului, ce-i confirmă necesitatea, şi un *alter* al textului, care nu reprezintă altceva decît manifestarea sa accidentală"[25]. Paradoxul existenţei materiale în text, dar şi imateriale (nu mai puţin substanţiale) înafara textului, ce caracterizează *tema* ca interpretare finală şi abstractizată a respectivului text, este sugerat de sensul pe care termenul îl posedă în limba greacă, dincolo de funcţionalitatea sa strictă ca termen retoric. Însăşi rădăcina de origine indoeuropeană *dhë*, care înseamnă *a pune*, *a aşeza*, trimite la aşezămîntul divin, la lege, creaţie, ordine şi fundament —de unde retorica l-a şi utilizat în argumentaţie. *Tema* indică aşadar un act de producere, o procesualitate, urmată apoi de o materializare; într-un anumit context, pentru grecii antici ea nu reprezenta configuraţia astrelor, dispoziţia lor statică pe bolta cerească, ci horoscopul (căruia i se spunea tot *thema*), putînd fi citit doar dintr-o poziţie anume: *thesis*, traductibilă şi prin suport, substanţă imobilă, necesară, eternă. Se pare că, iniţial, *tema* se considera a fi un raport mobil, mediator, între o libertate formală a argumentării

---

24 Levin (1968), p. 128.
25 Leroux, Georges: "Du topos au thème", în *Poétique*, nr. 64/1985, p. 446.

Scanned with OKEN Scanner

lingvistico-retorice, — a cărei secunditate faţă de Substanţa eternă este recunoscută şi subliniată de antici, prin chiar dispreţul pentru sofismele şi neadevărurile vorbirii, — şi necesitatea impusă de o substanţialitate absolută. Chiar şi ambiguitatea termenului german de *Stoff*, ca element preliterar şi extra-literar, punct de plecare al literaturii, şi condiţia sa de fapt, nu mai puţin lingvistică, formulabilă în cuvinte, este semnificativă pentru această indecizie a situării *temei* între termenii absolutizaţi ai "formei" şi "conţinutului" pe care estetica idealismului, cu postulatul ei autonomist ce decurge şi din ruptura manifestă cu tradiţia retorică anterioară, o consacră.

Nu este însă mai puţin adevărat că însăşi retorica antică a favorizat unilateralizarea la care va recurge mai tîrziu estetica, prin clasarea *tematicii* pe cea dintîi treaptă a modelului retoric, în *inventio*, ceea ce presupune că oratorul trebuia să posede, pe baza unei pregătiri corespunzătoare (*exercitationes*), o cantitate suficientă de *copia rerum*, puncte de plecare, de fapt *teze*, faţă de care *temele*, ca argumente, coincid cu *acţiunea* de regăsire în memorie, de dinamizare a acesteia printr-o anume tehnică a reamintirii. Confuzia dintre *temele* propriu-zise (care justifică numele şi pentru că sînt plasate, cu terminologia de astăzi, într-un anumit orizont) şi "fundamentul" (fondul) imobil al *tezelor* de care se servesc argumentele, a progresat cu deosebire în retorica şi poetica medievală, cînd conceptul de *topos* ia locul treptat celui de *temă*. *Topoi* sînt, prin excelenţă, *sedes argumentorum*, altceva decît argumentele propriu-zise, —ei sînt concomitent *copia rerum* şi "locul" lor în spaţiul memorie, *micro-cosmos* constituit dintr-o substanţă similară cu *macro-cosmosul*, o dublură a realităţii, invizibilă şi vizibilă. Dacă Aristotel mai lega *topos*-ul dialectic de tehnica producerii argumentelor, ca matrice substanţial formală a acestora, în Evul Mediu conceptul (identic cu ceea ce se înţelegea prin *temă*) încremeneşte într-o reprezentare cu precădere materială, substanţială, "a cărei izolare şi localizare topică

va sfîrşi prin a garanta ipseitatea"[26]. În opera sa intitulată *Etymologiae*, destinată a conserva întreaga spiritualitate antică pentru uzul Evului Mediu, Isidor de Sevilla numea topica drept *disciplina inveniendorum argumentorum*, servind acum mai puţin dialecticii, cît transmiterii şi eventual revalorificării obligatorii a moştenirii antice[27]. Extensionalitatea, potenţialitatea realizării obligatorii a lui *inventio* în *amplificatio* cedează tot mai mult în faţa reversului intenţional al sistematizării, al clasării unei rezerve tradiţionale, a definirii unui repertoriu finit şi imobilizînd, din aproape în aproape, înseşi universaliile minimale ca entităţi logice. "Ca şi *topoi*-i, *temele* au sfîrşit prin a purta nume; conceptualizîndu-se, ele au desăvîrşit astfel procesul, de altfel ireversibil, de marginalizare a topicii"[28].

În secţiune sincronică, pe care tendinţa spre constanţă şi acronie o favorizează, întreaga diversitate a *topoi*-lor, (desemnaţi de Paul Zumthor, tocmai de aceea, drept *tipuri*)[29], — diversitate care suportă alături nume proprii, mituri, exemple istorice, mici naraţiuni morale, categorii logice, "forme simple", scheme narative, etc., —se înfăţişează sub chipul a ceea ce numim astăzi semantică fundamentală, un cod unde, aşa cum s-au străduit structuraliştii, şi în special Greimas, să demonstreze[30], elementele formale ale semnificaţiei textului se revelă, în trepte tot mai înalte de abstractizare, drept unităţile ultime ale unei *langue*. Această universalizare intenţională are loc în spiritul celei mai pure logici substanţialiste, de ale cărei mecanisme ne vom ocupa de altfel în capitolele următoare; natura "obiectelor" conceptual-tematice este în primul rînd una "conţinutistă", substanţială. Ea este cu precădere *necesitate*, Adevăr, Logos, iar norma "estetică" a ideologemului simbolic es-

---

26 Ibid., p. 447.
27 Apud Otto Pöggeller, în Baeumer (1975), p. 82.
28 Leroux, *op. cit.*, p. 450.
29 Zumthor (1983), p. 116.
30 Greimas (1966).

te *identitatea*, conformitatea principială a variaţiei limitate, a libertăţii normate în chip autoritar de codul monologic[31]. Subiectivismul nominalist, din care s-a născut în secolul al XVIII-lea estetica romantică a *opoziţiei* în calitate de disciplină teoretică autonomă faţă de retorică, n-a făcut decît să confirme ruptura definitivă dintre *inventio* şi celelalte momente ale modelului retoric (*amplificatio* şi mai cu seamă *elocutio*), disociind în chip decisiv între "conţinutul" tematic şi "forma" frumoasă, ea însăşi substanţializată, considerată ca existînd pentru sine, independentă de aşa-zisa "raţionalitate pervertită" a efectelor retorice.

1.3.2. Pe aceeaşi filieră a rodit la începutul secolului al XIX-lea o idee scumpă istorismului pre-romantic şi romantic: "migraţia" *temelor* şi *motivelor*, unităţi "conţinutistice" verbalizate, fără vreo relevanţă estetică, ele însele obiect al unei noi discipline —folcloristica. În ciuda pasiunii pentru căutarea "originilor" şi "rădăcinilor" mitologice, reperul substanţialist al constanţei tematice, aşa cum s-a incorporat el în vechea *topică*, rămîne de fapt intangibil. Nu întîmplător, anonimatul autorilor îngăduia concentrarea maximă asupra permanenţelor "conţinutiste", singurele relevante pentru obiectivele istoriografice avute în vedere; în cazul operelor literare "culte", latura "individuală" era disociată cu grijă şi atribuită domeniului "formal" —aşa procedează Gaston Paris, de pildă, în studiile sale privitoare la *Chanson de geste*, unde cele patru aspecte abordate: "faptele", personajele, *ideea* şi "forma", limitează la maximum spaţiul de mişcare al invenţiei scriitoriceşti[32]. Sindromul pozitivist, ca produs nemijlocit al istorismului, se putea manifesta din plin; "tocmai concentrarea asupra aspectului empirico-istoricist a condus către triumful facticităţii absolute, considerate ca ultimă instanţă în toate problemele ştiinţifice"[33]. Inflaţia de date din publicaţiile filologice propriu-

---

31 Kristeva (1969), p. 53.
32 Paris, Gaston: *Histoire poétique de Charlemagne*, Paris 1865.
33 Hermand (1968), p. 23.

zise a redus misiunea şi competenţa istoricului literar la a colecţiona, compara, ierarhiza şi ordona "conţinuturi" (*teme, motive*) într-o sistematică redusă, fireşte, la un model linear de cauzalitate. Compendii tematologice de tipul celor alcătuite de Max Koch, Louis-Paul Betz sau Arthur Jellineck ilustrează fidel abuzul pozitivist al unor istoriografii literare urmîndu-şi dogma obiectivismului şi ştiinţificităţii pînă la paroxismul a însăşi anulării istoricităţii.

S-a susţinut că marea cotitură către curentele moderne, revelată mai ales prin intermediul evoluţiilor limbajului liric, n-ar fi făcut decît să revalorifice ideea romantică a individualităţii creatoare şi a "conştiinţei formei", neîncrezătoare în determinarea mecanicistă vizavi de un obiect (semnificaţie) preexistent literaturii şi, în general, faptului artistic. Baudelaire contesta poeziei funcţia "sterilă" de a imita natura, declarînd că unicul ei scop ar fi ea însăşi; reacţia faţă de postulatele deterministe va fi prezentă şi prin introducerea unor repere conceptuale noi în comentariul literaturii, precum *fantasia* lui De Sanctis, sau "ideea pură" a lui Menendez y Pelayo. Delimitarea dintre ştiinţele naturii şi cele ale "spiritului", dintre o cunoaştere nomotetic-analitică, tipică pentru cele dintîi şi cea ideografic-sintetică a celorlalte, va focaliza atenţia asupra "esenţelor" poeziei, faţă de care efortul pozitivist în jurul surselor literaturii în "lumea" reală pare inutil şi superfluu, căci "spiritul creator", invocat de Nietzsche, Dilthey, Freud, Bergson sau Husserl pune definitiv sub semnul întrebării determinismul inducţiei. "În locul modalităţilor de examinare strict genetică, asistăm la o renaştere generală a încercărilor de interpretare filosofică, spirituală sau pur formalistă a preocupării pentru 'produsele spiritului', socotite independente de oricare premise determinabile în timp"[34]. Dizgraţia tematologiei, legată prin chiar obiectul ei de pozitivism, nu va fi de aceea cîtuşi de puţin neaşteptată. Materia poeziei, "conţinu-

[34] Ibid., p. 28.

tul" ei, scria Croce, nu pot stîrni vreun interes pentru critică, din simplul motiv că esenţa operei ţine, după el, de autonomia intuiţiei artistului, care, chiar şi atunci cînd, aparent, operează cu concepte, le mînuieşte ca elemente intuitive înafara oricărui act logic.

1.3.3. În două mici recenzii devenite celebre, (integrate mai tîrziu volumului *Problemi di estetica*)[35], Croce a ţinut să se pronunţe în mod special asupra supralicitării tematologiei de către pozitivism. "Sofonisbe" şi "Maria Stuart", personaje devenite "tematice", în jurul cărora mai mulţi autori şi-au construit operele, nu pot reprezenta, crede Croce, criterii de înscriere în registrul literaturii, aşa cum propuseseră în bună manieră pozitivistă doi istorici literari obscuri ai vremii, căci, continua el, prin ea însăşi "materia" nu reprezintă un "fapt estetic". Legitimitatea interesului pentru istoria unei teme literare s-ar justifica doar dincolo de domeniul literar, pe al cărui teren nu ar putea produce decît rezultate "falacioase". Ideea reapare în celebra comparaţie croceană dintre "fabulaţie" şi "urzeala" pe care poetul îşi "brodează" creaţia, —urzeală, care, uneori, nu se lasă acoperită în întregime. Recomandarea lui Croce rămîne, chiar şi pentru această din urmă eventualitate, clară: "atitudinea interpretului de poezie trebuie să fie indiferenţa pentru urzeala şi interesul exclusiv pentru ceea ce a fost brodat pe ea"[36].

Pe de altă parte, faptul că pozitivismul şi estetismul formalist se întemeiază pe aceeaşi axiomatică instituită odată cu doctrina idealistă a autonomiei artei explică şi aparent paradoxala operaţiune de recuperare a conceptelor "conţinutiste" de către chiar şcolile care au promovat un anti-pozitivism militant, ca de pildă *Geistesgeschichte* sau stilistica idealist-psihologizantă a lui Karl Vossler şi Leo Spitzer. Se ştie că deja Wilhelm Scherer enunţa în a sa

35 Croce (1923), p. 84.
36 Croce (1972), p. 107.

Poetik cîteva din tezele de mai tîrziu ale "esteticii materiale" cînd analiza efectele "desfătătoare" pe care o anumită rînduire a *tematicii* le provoacă în funcţie de măiestria tehnică a autorului[37]. Aşa-numita "doctrină generală despre motive" dezvoltată de Dilthey pornea, la rîndul ei, în mod explicit de la cîteva idei ale lui Scherer cu privire la raţiunile poetologice ale studiului *temelor* şi *motivelor*, studiu care, neinteresant pentru probele cauzal-genetice pe care le poate furniza, mărturisea despre acea "putere de imaginare a poetului", despre *trăire* ca stare de graţie generatoare a poeziei, ca şi despre mînuirea ei tehnică ca "artă a cuvîntului"[38]. Deplasarea interesului teoretic de la raporturile artei cu realitatea către problematica formelor poetice s-a menţinut, desigur, în cadrele aceluiaşi dualism "formă"/ "conţinut". Socotind materia (*Stoff*) drept lipsită de interes pentru cercetarea literară, dat fiind statutul ei "exterior" operei, protagoniştii curentului *Geistesgeschichte* vor prefera termenul goethean *Gehalt*, ca fiind legat structural de actul de creaţie, de imaginaţia şi de geniul exclusiv "formal" al poetului. Oskar Walzel va căuta să sublinieze chiar interdependenţa dintre cei doi poli, ca manifestare a dimensiunii intrinseci a literarităţii: elementele de "conţinut" n-ar exista în text decît ca structuri formale, iar acestea din urmă n-ar fi de conceput înafara scheletului conţinutistic ce le structurează —ideea, în sine fructuoasă, după care desfătarea artistică, aşadar reacţia subiectivă a receptorului, ţine de ambele dimensiuni, pe care nu le desparte decît abstracţia raţională, n-a fost însă, din păcate, dusă mai departe[39]. "Noţiunile fundamentale" propuse de Wölfflin pentru istoria artelor, categorii prin excelenţă formale (stilistice), vor fi a-

---

37 Scherer (1977); Croce, de pildă, nu admite termenul de "măiestrie", căci dînsul nu recunoaşte decît creţia "genială", rezultat al intuiţiei.

38 Dilthey (1924).

39 Walzel (1976); este semnificativ că Walzel s-a inspirat din tezele şcolii lui Lipps, Wölfflin, Riegl şi Worringer, teoreticienii "empatiei" şi ai esteticii psihologiste, de la care a plecat şi Bahtin în consideraţiile lui, mai curajoase şi de aceea mai percutante.

doptate de Walzel drept repere constante ale istoriografiei literare, chemată după el să înregistreze repetabilitatea unor unităţi complexe, conţinutistice şi formale, să studieze "în ce măsură lumea ideilor, experienţelor de viaţă şi formelor specifice unei epoci sau alteia condiţionează o anumită conformaţie a operei"[40]. Aceeaşi tendinţă de "mediere" între "forme" permanente şi un "conţinut" supus tiraniei timpului, pe un teren ce-şi însuşeşte autonomismul estetic drept axiomă esenţială, o regăsim şi în "piramida" lui Julius Petersen, unde categoriile "formale", "sufleteşti" şi "materiale" apar într-un paralelism ce situează la acelaşi nivel, de pildă, "situaţia", "atmosfera", "genul", sau respectiv "fabula", "intenţia", "tehnica", etc[41].

Vechea tematologie pozitivistă a căpătat treaptat un confortabil drept de existenţă în cadrul unei paradigme cu care, iniţial, păruse a fi incompatibilă. Semnificativă este tocmai de aceea delimitarea lui Wolfgang Kayser între aşa-zisa "istorie" a *temelor*, căreia îi obiectează, ca şi Croce, tratarea operelor înafara condiţiei lor autonome de unicat artistic, şi studiul *motivelor*, elemente care ar sintetiza, după el, fuziunea dintre *Gehalt* şi *Gestalt*, ca abstractizare a trăsăturilor individuale ale *temei* (definită ca "ceea ce subzistă, cu o tradiţie proprie, înafara operei literare, structură legată de anumite configuraţii, fixată atît temporal şi spaţial, cît şi ca procedură")[42] la nivelul textului. Obiectivul este din cale afară de ambiţios: a marca, la nivelul palpabil al textului, stratul final al unificării Obiectului cu Subiectul, într-o finalizare a hegelienei "infinităţi rele", pe care altfel, conceptul extrinsec de *temă* nu face decît să o perpetueze în contradicţia irezolvabilă cu orizontul intrinsec al literarităţii. "Motivul" lui Kayser, "formula" lui Robert Petsch,[43] "forma simplă" a lui André Jolles[44], conceptul de *topos* aşa

---

[40] Walzel (1926), p. 21.
[41] Petersen (1939).
[42] Kayser (1969), p. 55.
[43] Petsch (1940), p. 142.
[44] Jolles (1968).

cum l-a definit Curtius[45] sau cel de "situaţie" elaborat de Etienne Souriau[46] reprezintă toate asemenea concepte structurale "ultime", "universale", elemente ale unui sistem-cod, a cărui vocaţie fixistă ţine, în fond de aceeaşi axiomatică, consacrînd autonomia şi de fapt separaţia irecuperabilă dintre un domeniu al "formelor": *cultura*, şi un altul al experienţei umane în sens social: *praxisul*. Deplasarea discuţiei către mecanismele inconştientului, către arhetipuri şi structuri psihice, n-a făcut decît să adauge încă o dimensiune aceluiaşi punct de vedere static, promovînd în spatele unei aparente dialectici a "spiritului" o metafizică a permanenţei, a constanţei, a fixităţii. Unul din corifeii a ceea ce s-a numit *Geistesgeschichte* punea chiar semnul egalităţii între istoria literară şi o aşa-zisă *Problemgeschichte*, un fel de sinteză superioară a marilor probleme general umane, în care permanenţa spiritului, atemporală, supra-istorică şi supra-individuală se constituie în substrat al recurenţei tematice; "problemele eterne": Viaţa, Moartea, Adevărul, Dreptatea, Dragostea, Binele, Frumosul, etc., întruchipate, ca "substanţă eternă" a umanităţii, în marile opere ale literaturii universale, ar fi dotate cu forţa metafizică a *ideii* ce le-ar asigura perpetuarea veşnică în timp şi spaţiu şi o autonomie structurală în raport cu textele literare care le-au preluat, primind prin "trăirea" creatorului sens simbolic şi formă artistică[47]. Şi în viziunea lui Curtius o ordine impersonală fetişizează permanenţa unor conţinuturi supra-istorice, ca identitate a unor esenţe spirituale în formele lor fenomenale variabile. Funcţia creatoare este evident subordonată unei perpetue raportări a textelor la modele "clasice", la autoritatea unei tradiţii prezente dincolo de determinări temporale în constantele care, fixe, identice şi egale cu ele însele, se pretind a fi "factorul de continui-

---

45 Curtius (1970).
46 Souriau (1950).
47 Unger, Rudolf: *Literaturgeschichte als Problemgeschichte*, în *Aufsätze zur Prinzipienlehre der Literaturgeschichte*, Berlin 1929, p. 118.

Scanned with OKEN Scanner

tate şi stabilitate al oricărei culturi şi literaturi"[48]. O istorie literară construită pe asemenea fundamente va neglija, pe de o parte, unicitatea şi individualitatea fenomenelor, pe de altă parte va recurge la formulele mai mult sau mai puţin artificiale ale continuităţii, dintre care cea mai comodă între cadrele fixate de *Geistesgeschichte* este "permanenţa spiritului". Cu atît mai mult în orizontul conceptual al şcolilor psihanalitice, tradiţia însăşi apare ca o categorie a psihicului, întemeiată pe ideea latenţei inconştiente a amintirilor şi imaginilor, incomplete şi obscure, ale începuturilor umanităţii, încît vocaţia arhetipurilor, după Frye expresie a "rădăcinilor abisale trans-istorice —factor de continuitate, stabilitate şi permanenţă spirituală"[49], de a se constitui în tipare coercitive cu rol de "matrici infrastructurale", a alimentat o vastă literatură teoretică tinzînd a interpreta "izomorfismul schemelor, arhetipurilor şi simbolurilor în cadrul sistemelor mitice sau al constelaţiilor statice"[50]. Literatura, înţeleasă ca "mitologie deplasată", şi-ar afla esenţa în elementele structurale constante a căror recurenţă transcrie modele ancestrale ale mentalităţii mitice, reglată după "timpul sacru", în opoziţie cu cel profan, supus variabilităţii istorice. Relaţia dintre arhetip, ca o configuraţie psihică pre-verbală, şi realitatea verbalizată a literaturii rămîne însă relativ confuză; abia structuralismul ontologic susţine corespondenţa dintre exemplaritatea mitului, "protocolurile normative ale reprezentărilor imaginare, bine definite şi relativ stabile, grupate în jurul schemelor originare"[51] şi anume "modalităţi constante de comportament ale spiritului uman, comportament ce poate varia între con-

---

48 Marino (1974), p. 52.

49 Frye (1972); notele esenţiale ale "comportamenului mitic" au fost descrise de Mircea Eliade în *Mythes, rêves et mystères* (Paris, 1957, p. 31): "model exemplar, repetiţii, ruptura duratei profane şi integrarea timpului primordial", ce se asociază tendinţei «general umane» de a «arhetipiza», de a construi o mitologie difuză fondată pe apetitul de a imita alte şi alte modele".

50 Durand (1978), p. 56.

51 Ibid., p. 76.

cretizări funcţionale ale aparatului creierului, ale cărui structuri sînt izomorfe cu cele din realitatea fizică"[52].

1.3.4. Ca un corolar al interesului arătat de *Geistesgeschichte temelor* şi *motivelor* literare poate fi socotită seria de studii intitulată *Stoff- und Motivgeschichte der Deutschen Literatur*, unde *tematicii* i se atribuie rolul de "constantă prin care se dezvăluie variaţiile vieţii spirituale şi ale sentimentului german (*sic!*) al formei"[53]. Simptomatice în acelaşi orizont totalizant al "istoriei spiritului" sînt însă investigaţiile tematologice cu program declarat comparatist, ce reliefează concomitent şi decadenţa pozitivistă a disciplinei, —cel puţin în cazul şcolii franceze de la *Revue de littérature comparée*, pentru care doar "raporturile faptice" sînt singurele relevante în stabilirea unei succesiuni a elementelor tematice. În complexul unei aşa-zise "literaturi universale", studiul istoric-comparatist asupra *temelor* şi *motivelor* a continuat şi în ultimele decenii ca domeniu de predilecţie, înlocuind în viziune globală succesiunea operelor cu permanenţa şi concomitenţa constantelor. Fără îndoială că, pentru unii, metodologia a putut trece şi drept punct de plecare pentru un alt tip de lectură a literaturii ca structură şi fenomen literar, simultan, "domeniu obiectivat de teme, motive şi forme stilistice, transmis şi cultivat independent de caractere şi destine particulare"[54]. În această direcţie se îndrepta, de pildă, la începutul anilor '50, Hellmuth Petriconi, care proiecta atunci o istorie a literaturii dincolo de coordonatele obişnuite autori/cronologie, şi bazată doar pe raporturile tipologice dintre opere, raporturi concretizate în "metamorfoze ale visurilor, forme în mişcare ale întotdeauna aceloraşi dorinţe şi pasiuni, refulări şi spaime omeneşti", invariante ale unei esenţe umane, a căror recurenţă ar confirma perpetua actualitate a

---

52 Eco (1972), p. 378.
53 Apud Frenzel (1966), p. 143.
54 Alewyn, Richard: *Johann Beer*, în *Gestaltprobleme der Dichtung*, Tübingen 1957, p. 64.

"temelor de bază"[55]. De academismul tot mai diluat al unor asemenea cercetări, unele în sine foarte riguroase, (dar, în combinaţia dintre acribia pozitivistă şi speculaţia filosofico-antropologică, puţin credibile mai ales pentru şcolile formale), nu sînt scutite nici cele două încercări teoretice mai noi, urmate de aplicaţii menite, în intenţie, a da un impuls renovator tematologiei. "De ce simte omul nevoia de a inventaria fără încetare legendele-i ancestrale?" —se întreba Raymond Trousson, autor al unei monumentale monografii consacrate destinului motivului prometeic în literaturile europene, pentru a răspunde că "a a studia istoria, mutaţiile infinite, înseamnă a învăţa să-ţi cunoşti propria odisee; miturile şi temele noastre sînt polivalenţa noastră, expresiile umanităţii, formele ideale ale destinului tragic al condiţiei umane"[56]. La rîndul ei, Elisabeth Frenzel, autoarea unor utile lexicoane de *teme* şi *motive*[57] (proiectate cîndva de Julius Petersen) explica recurenţa tematică prin acele întrebări existenţiale astfel formulate de literatură "încît au devenit exemplare, transmise fiind de la o generaţie la alta, găsindu-şi mereu alţi interpreţi şi mereu noi răspunsuri"[58] — ceea ce, în ciuda terminologiei împrumutate din hermeneutica gadameriană nu iniţiază nici o inovaţie faţă de *Geistesgeschichte*. Studiile tematologice întreprinse într-un asemenea orizont teoretic cunosc doar ocazional dileme metodologice în legătură cu natura microstructurilor elementare şi, indiferente faţă de latura evaluativ-critică a îndeletnicirii cu literatura, par a confirma şi ele rezervele lui Croce faţă de relevanţa unei dezbateri asupra *temelor* şi *motivelor* literare în cîmpul esteticii. Le caracterizează în schimb asumarea unor obiective ce trec dincolo de interesul strict literar al investigaţiei, în construcţii "în acelaşi timp

---

55 Kruse (1971), p. 195.

56 Trousson (1981), p. 8; vezi şi *Le thème de Prométhée dans la littérature europénne*, Genève 1964.

57 Frenzel (1970) şi (1976).

58 Frenzel (1963), p. 47.

ingenioase şi fragile, mereu ameninţate a-şi pierde specificitatea literară: voind să cuprindă întreaga literatură, ele ajung să înglobeze întotdeauna mai mult decît literatura"[59]. Celebra propoziţie a lui Wellek şi Warren a părut chiar a le fi catalogat definitiv: "*Stoffgeschichte* is the least literary of histories"[60].

1.3.5. Recentul număr din *Poétique* delimitează din capul locului orice nou început în studiile tematologice de manifestările întîrziate ale unor paradigme metodologice cu un repertoriu conceptual nedepăşind substanţialismul şi autonomismul tradiţional. Dar nu mai puţin incertă este şi atmosfera pe care o degajă trecerea în revistă a diferitelor definiţii ce privesc o aşa-zisă "critică tematică", produs al valului "noii critici" franceze de la mijlocul deceniului şapte. Barthes, de pildă, o punea alături de critica fenomenologică şi de cea structurală, opunîndu-le pe toate trei criticii tradiţionale de tip "Picard"[61]; Georges Poulet, dimpotrivă, considera drept esenţială opoziţia dintre "subiectivismul" *tematismului* şi analiza "realmente obiectivă" la care ar fi procedat structuralismul[62]. N-au fost puţini nici cei care au eşuat în încercarea de a preciza raporturile dintre noua "critică tematică" şi vechea tematologie; dacă opinia curentă continuă să vadă în aceasta din urmă o îndeletnicire de tip comparatist, dedicată exclusiv clasificării şi sistematizării "conţinuturilor literaturii", fie ca materie extrinsecă, fie ca *Gehalt*, —prin critica tematică înţelegîndu-se investigaţii cu tentă exclusiv poetologică la nivelul structurilor formale, generatoare de sens, ale textului, —Gérard Genette considera mai importantă diferenţa dintre preocuparea pentru semantica originală, individuală, a *tematismului* şi topică, tezaurul de subiecte şi forme ale tradiţiei[63], pentru ca

59 Ducrot/Todorov (1972), p. 284.
60 Wellek/Warren (1967), p. 343.
61 Barthes, Roland: *Les deux critiques*, apud Bratu (1974), p. 237.
62 Intervenţia a avut loc la colocviul de la Cerisy, în 1966; vezi Poulet (1967).
63 Genette (1978), p. 78.

Starobinski să vorbească doar despre "două sensuri" ale aceleiaşi critici tematice, ca "istorie diacronică a ideilor, temelor şi simbolurilor", pe de o parte, şi ca "reluare fidelă în interiorul unei unice opere a metodei aplicate istoriei seculare a unei teme"[64]. În 1963, cînd reproşa criticii tradiţionale cantonarea obstinată în domenii "exterioare" operei, opunîndu-i "un travaliu ce se instalează în operă şi nu-şi instaurează raporturile cu lumea decît după ce-a descris-o în întregime din interior, în funcţiile sale, sau, cum se spune astăzi, în structura sa", Roland Barthes, care, printre alternative, avea în vedere şi o "critică tematică", menită a reconstitui "metaforele interioare" ale operei, înţelegea prin aceasta o categorie mai largă decît tipul de studii în descendenţă bachelardiană ale unor Georges Poulet, Jean-Pierre Richard sau Jean Starobinski, —cu atît mai mult cu cît, definită, spre deosebire de critica fenomenologică şi de cea structurală, prin obiectul şi nu prin metoda ei (căci abordarea "tematică" nu exclude, ba chiar implică demersul fenomenologic şi/sau structuralist), ea ajungea să se confunde, dacă nu cu întregul domeniu al "noii critici", atunci cu ceea ce, în cadrul acesteia, se considera a fi o "critică a semnificaţiilor": o hermeneutică a *sensului* (practicată, printre alţii, şi de cei numiţi de Barthes "d'une manière expéditive", după propria-i expresie, drept "tematişti"), opusă nu atît unei critici a non-semnificaţiilor, a "tăcerii" (de tip Blanchot), cît uneia interesate "să reconstituie regulile şi constrîngerile elaborării sensului"[65]. Or dilema acestor încercări de clasificare, mizînd în continuare pe criteriul dicotomiei "formă"/"conţinut", se declanşează de îndată ce, odată acceptată legitimitatea unei critici de interpretare, —într-o perioadă în care Barthes însuşi opta pentru o critică a discursului, dezinteresată de descifrarea sensului operelor, —se constată, atît în ipostaza de "critică a

---

64 Starobinski, Jean: "Les directions nouvelles de la recherche critique", în *Preuves*, nr. 172/1965.
65 Barthes (1964)[1], p. 256.

semnificatului" (Goldmann-Mauron), cît şi în cea de "critică a semnificantului", unde semnificatul nenumit se consideră a fi unul implicit (Poulet-Starobinski-Richard), că natura ultimă a acestuia din urmă rămîne, după toate operaţiunile succesive de decantare, una cel puţin incertă, amplasabilă mai curînd însă înafara textului propriu-zis (eventual în psihicul autorului sau "în" condiţiile social-politice ale epocii de geneză), decît înlăuntrul său. Alarmat de incompatibilitatea de neignorat, — cel puţin la acest palier, —între obiectivele a ceea ce numea "lansonism" şi cele ale diferitelor tipuri de critică ideologică, Barthes apela finalmente la varianta hjelmsleviană a conceptului de "conţinut", la nivelul căreia proiecta opoziţia dintre o *substanţă* ("aspectele şi motivele ideologice sau pur şi simplu noţionale ale semnificatului") şi o *formă* ("organizarea formală a semnificanţilor între ei, prin absenţa sau prezenţa unei mărci semantice")[66] —o recondiţionare, de fapt, a mai vechii opoziţii stabilite de Walzel între *Stoff* şi *Gehalt*. *Tema*, obiect predestinat al criticii "tematice", va fi tratată, evident, ca o structură aparţinînd prin excelenţă acestui din urmă plan.

La nivelul investigaţiei tematice părea să se confirme odată mai mult faptul că, în ciuda marilor cîştiguri teoretice de după 1950, persistenţa mai vechilor probleme, generate de însăşi uzura utilajului conceptual al paradigmei dominante, probleme transformate astfel, în limbajul teoriei "revoluţiilor ştiinţifice" a lui Kuhn în adevărate "anomalii", impunea cu stringenţă declanşarea procesului renovator al "schimbării de paradigmă".

E dificilă încercarea de a oferi în cîteva cuvinte un argument decisiv al actualităţii şi legitimităţii unei preocupări speciale pentru "tematica" literaturii. Asupra domeniului stăruie, aşa cum am văzut, spectrul marginalizării, iar direcţiile variate de "exploatare" a unor asemenea cercetări, fie în registrul istorico-literar, fie în registrul

---

66 Barthes (1964)², p. 112.

Scanned with OKEN Scanner

poetologic, nu fac decît să semnaleze o dispersare echivalînd cu aceeaşi tot mai accentuată "pierdere de viteză"; cantonarea în zonele de interes auxiliare, inflaţia şi confuzia terminologică, balastul metodologic al paradigmelor anterioare, stăruind într-o coabitare parazitară cu obiective considerate vetuste au atras, justificat, suspiciunea celor înclinaţi a le socoti, în cel mai bun caz, drept simple exerciţii de acurateţe filologică, sau altfel, utile acumulări de material pregătitor, coordonat după un criteriu lexicografic în vederea unor cercetări ulterioare. Chiar şi într-un domeniu relativ la modă, cum a fost şi este încă cel al mito-poeticii, perspectivele demersului tematologic rămîn descurajante: "atribuţiile proprii tematologiei se raportează la studiul a ceea ce ţine de eroul în situaţie, de examinarea istoriilor recurente în care este implicat, a permanenţei, transformărilor, chiar a dispariţiei lor: ceea ce duce, pentru o temă dată, la elaborarea unui model de referinţă". În consecinţă, nu numai că "ar fi inutil a întemeia o disciplină independentă a analizei miturilor literare", dar, pentru a continua să existe, tematologia ar trebui să profite de cîştigurile teoretice ale cercetărilor asupra mesajului narativ, asupra genurilor şi, nu mai puţin, asupra receptării operelor literare[67], anexîndu-se acestor sectoare de studiu sau adoptînd, prin analogie, accepţiunile conceptelor de *temă* şi mai ales *motiv* din muzică şi arte plastice[68]. În caz contrar, "a pune problema funcţiei poetice a «materiei» şi a trece mai departe, de la catalizatorul tematic la exegeza totală par a fi obiective irealizabile pentru posibilităţile oferite de tematologie: de aici şi nemulţumirea de neînlăturat faţă de obiceiul «înmagazinării» temelor, de aici şi incongruenţele rezultînd din limitarea conceptuală, imprecizia filologică şi generalizările în registrul *Geistesgeschichte*"[69]. "Nemulţumirile" la adresa tematologiei par a afecta, tocmai de aceea,

---

67 Potet (1978), p. 375.
68 Czerny (1959).
69 Beller (1970), p. 34.

Scanned with OKEN Scanner

chestiunea fundamentală a naturii şi dialecticii specifice faptului literar, a cărui existenţă nu poate fi concepută în exclusivitate ca un corelat al unei idealităţi sau materialităţi extrinseci, şi pe care o definiţie pe baza dicotomiei conceptuale "formă"/"conţinut" nu o mai acoperă.

1.4.1. Este binecunoscută tentativa formaliştilor ruşi de a pune capăt dilemelor prin negarea pur şi simplu a unuia din cei doi poli ai dicotomiei. Gestul poate fi interpretat şi ca o extensie a empirismului pozitivist (scientist) asupra unui domeniu a cărui "identitate" estetică, incontrolabilă la nivelul sintezei obiect/subiect la care o situa hegelianismul, se cerea examinată în materialitatea manifestării ei concrete, verbale. Modelul saussurian al *semnului* a exercitat în acest sens (pe canale pe care nu le mai amintim aici) o constrîngere conceptuală care a tins continuu la substituirea dinamicului prin sistematic. Este simptomatic faptul că, deja în 1921, Roman Jakobson declara în numele formalismului rus că obiect al unei ştinţe a literaturii nu este "literatura" propriu-zisă, ci doar "literaritatea", cu alte cuvinte ceea ce "face dintr-o operă dată o operă literară"[70]; patruzeci de ani mai tîrziu, tot Jakobson preciza într-o faimoasă prelegere că "poetica se ocupă cu precădere de întrebarea următoare: ce face ca un mesaj verbal să devină operă de artă?"[71]. În bună măsură, oferta poeticii formaliste, aplecată asupra problemelor structurii lingvistice a operelor de artă al căror "material" îl constituie limba, consona aşadar cu cea a structuralismului clasic, care, mai tîrziu, pornea de la aceeaşi premisă, după care diferenţa calitativă a literarităţii nu poate fi stabilită decît prin intermediul lingvisticii. Nominalismul formalist, dus pînă la extrema suspiciune faţă de ingerinţa "realistă" a referenţialităţii, a respins orice fel de "conţinutism" care ar fi putut trimite fie la biografismul şi izvorismul pozitivismului

70 Apud Erlich (1973), p. 190.
71 Jakobson, Roman: *Linguistik und Poetik*, în Jakobson (1979), p. 83.

"clasic", dar şi la hermeneutica transcendentă operei propriu-zise, practicată de *Geistesgeschichte*. Criteriul estetic este disociat în mod radical de "idee" sau "conţinut", de *sens* sau *semnificaţie*, el fiind asociat în chip expresiv "procedeului artistic", tehnicii scriitorului, tehnică ce trimite la rîndul ei la nişte legităţi generale ale discursului. Artificialul literaturii se află în centrul investigaţiei; conceptul de *temă*, aşa cum îl defineşte Boris Tomaşevski[72], consideră drept factor "conţinutistic", mai bine zis "creator de conţinut", însuşi "procedeul". De altfel, odată cu respingerea polemică a tezelor şcolii "etnografice" a lui Veselovski, Şklovski refuza să recunoască în fenomenul "migraţiei" *motivelor* literare altceva decît manifestarea unor legi ale compoziţiei operelor literare, legi mai mult sau mai puţin fixe, încît recurenţa unităţilor convenţionale ale textului, fără acoperire semantică precisă şi slujind doar raţiunilor compoziţionale, este înglobată în problematica mai largă a dialecticii genurilor, dintre care unele ar impune un grad mai ridicat de invarianţă a construcţiilor de subiect[73]. În fond, formaliştii ruşi nu au respins pur şi simplu, odată cu accentul pus pe primatul structural al operei în actul propriu-zis al creaţiei, importanţa intenţiilor semantice (sau ideologice) încorporate de o temă sau alta; "omul nu este liber în plăsmuirile sale —declara acelaşi Şklovski, —el se opreşte la plăsmuiri care sînt în spiritul adevărului, care prin invenţia lor *par* (subl. ns.) a fi un extras din realitate şi un concentrat semantizat al acesteia, cînd succesiunea curentă a evenimentelor este prezentată într-o subliniată conexiune logică şi estetică"[74]. Tomaşevski va insista de aceea asupra raportului dintre expresia verbală şi (totuşi) un "conţinut" al ei ideal-semantic. Unităţile tematice indivizibile sînt pentru dînsul *motivele*, care, prin dispunerea logică, temporal-cauzală, compun *fabula* unei opere, iar în

[72] Tomaşevski (1973), p. 247.
[73] Şklovski (1976), p. 68.
[74] Ibid., p. 43.

succesiunea lor în textul concret *subiectul*, definit prin construcţia artistică a "distribuţiei" evenimentelor. Faptul că ele trec dintr-o construcţie de subiect într-alta, beneficiind şi de un anumit grad de "imuabilitate istorică" —"păstrarea integrităţii în procesul de migrare dintr-o lucrare în alta"[75], —ar putea fi pusă în legătură cu legile "motivării", ele însele un compromis între aspectul formal al construcţiei artistice şi "interesele general-umane" de care, după Tomaşevski, este legată orice tematică[76]. Pe aceeaşi linie, Vladimir Propp va ierarhiza, în cercetarea morfologică a basmelor, mecanismele stereotipiei începînd cu relaţia fundamentală invariantă-variantă şi cea derivată compoziţie-subiect pînă la raportul între "funcţiile personajelor", ca mărimi constante, şi "veşmîntul" care le concretizează: "locuri comune", motive, subiecte, eroi, într-un cuvînt elementele variabile ale oricărei tradiţii[77]. O evidentă conjuncţie cu mai vechile studii ale lui Joseph Bédier asupra *fabliaux*-urilor[78], pornite de pe terenul filologiei tradiţionale, dar şi cu cele ale unui estetician interesat de *situaţiile dramatice* ca Étienne Souriau[79], situează demersul lui Propp în centrul unui tot mai formalizat examen al literaturii, de la care va iradia o mare varietate de cercetări (de semiotică, naratologie, antropologie, etc.), încercînd odată mai mult o rezolvare şi pentru mai vechile probleme ale tematologiei.

Printr-o programatică apropiere de metodologiile lingvisticii, paradigma estetico-formalistă îşi rămîne sieşi credincioasă în supraestimarea componentei textuale şi minimalizarea proporţională a celorlalte elemente (autor, "lumea" reprezentată, public), ceea ce finalmente ambiguizează încercările de interpretare a mecanismului repetabili-

---

75 Tomaşevski (1973), p. 254.
76 Ibid., p. 266.
77 Propp (1970), p. 18.
78 Bédier, Joseph: *Les Fabliaux*, Paris 1892.
79 Souriau (1950).

Scanned with OKEN Scanner

tății, menținînd știutele dileme între sincronie și diacronie, invarianță structurală și variabilitate istorică, "formă" și "conținut". "Extremismul" formalismului în a se concentra asupra operei literare în aspectul ei pur textual, rezolvînd aparent aporia "formă"/"conținut" prin anularea asumată a celui de-al doilea termen, va mijloci în schimb, pe de altă parte, o esențială clarificare metodologică ce elimină ultimele sechele ale pozitivismului idealist: opera literară și respectiv *tema* acesteia sînt, înainte de toate, *text*. *Textul* reprezintă baza materială a esteticității, a Frumosului; relația dintre Real și Frumosul artistic nu va putea ignora artefactul textual, generator al trăirii estetice. Nu este întîmplător faptul că, după o estetică structuralistă elaborată din interiorul paradigmei, precum cea a lui Mukarovsky[80], "totul" în opera literară este "conținut" textualizat; conceptul formalist al "formei" se asociază unei categorii conținutistice pînă într-acolo încît Iuri Lotman propunea rezolvarea contradicției "formă"/"conținut" în conceptul de *idee* "care se realizează printr-o structură adecvată și nu există înafara acestei structuri"[81].

1.4.2. Demersul semiologic se întîlnește astăzi în chip semnificativ cu cel fenomenologic, în așa fel încît redimensionarea spațiului de manevră al reflecției critice sugerează reabilitarea studiilor asupra tematicii pe cu totul alte baze decît cele moștenite de la pozitivism sau *Geistesgeschichte* și mai ales prin re-gîndirea identității tematice ca valoare *funcțională* pe axa procesualității ce generează semnificație și, într-un plan superior, valoarea estetică a unui text. Reversibilitatea raportului dintre *temă* și *orizont*, pe care discipolii lui Husserl l-au investigat la nivelul universului practic (*Lebenswelt*) sau, prin Ingarden, în procesul semnificării prin coroborarea progresivă a *sensului* pe straturile suprapuse ale operei, raportul mereu în mișcare dintre semnificat și semni-

80 Mukarovsky (1974).
81 Lotman (1972), p. 406.

ficant (cu terminologia lui Peirce, dintre obiect, reprezentant şi interpretant), trimite în chip evident către natura comunicativă a *temelor* literare, "structuri implicante", cum le numeşte Cesare Segre —viziune care "smulge structura din înşelătoarea ei autonomie" lăsînd ca îndărătul ei "să se mişte în voie fantomele celorlalte structuri deconstruite, astfel încît sistemul, din starea sa latentă să ne comunice sugestiile sale, adesea foarte preţioase din punct de vedere hermeneutic"[82].

Dintre "noii critici", doar Serge Doubrovsky a oferit (datorită premiselor teoretico-metodologice speciale de la care pornea: studiul fenomenologiei şi al operei lui Sartre), un model care, axat mai ales pe *traiectul* critic, oferea o şansă analizei tematice în chiar perspectiva integratoare a legitimităţii îndeletnicirii cu literatura. El invocă însuşi mecanismul "gîndirii moderne", pe care o defineşte prin operaţiunea de "legare a părţilor de întreg", în virtutea unei dialectici specifice a raportului tot/parte, parte/tot, practicată deja în hermeneutica lui Schleiermacher şi Dilthey. Şi critica, observă Doubrovsky, degajă în primă instanţă cîteva structuri, "o configuraţie, o articulare internă de aşa natură încît părţile nu pot fi înţelese decît prin totalitatea pe care o formează"; este vorba în fond de a descrie organizarea corespunzătoare unei "organicităţi interne a operei", lectură sistematică "în sensul în care lectură înseamnă totdeauna legătură"[83]. "Descrierea fenomenologică" a operei îi va degaja acesteia structurile constitutive "ca produse ale anumitor tehnici expresive aplicate unui anume material", structuri care, îmbinate, vor configura unităţi superioare, "suport şi armătură" ale oricărei opere şi, concomitent, receptacolul acelor "semnificaţii" menite a fi valorificate de interpretarea critică. Doubrovsky va denumi aceste sinteze "afective" de experienţă umană, —"alegere existenţial aflată în centrul oricărei viziuni asupra lumii", —prin conceptul

[82] Segre (1986), p. 299.
[83] Doubrovsky (1977), p. 78.

de *temă*; deoarece, după el, acestea au reprezentat şi reprezintă obiectul predilect al criticii, *tema* va fi promovată la chiar rangul de element de bază al criticii literare moderne[84]. Pledînd pentru o "nouă critică" (structuralistă) a semnificaţiilor, Doubrovsky prevedea pe de o parte o procedură menită să desprindă constantele limbajului, dar totodată, prin decizia de a le *numi* cu un termen implicat istoriceşte, el insista asupra unei încărcături, dacă nu extrinseci, atunci mijlocit intrinseci a acestui limbaj. *Temele* încetează să mai depindă de clasificările conţinutiste tradiţionale, criteriile structurante vizînd acum în principal realităţile specifice ale limbajului literar ca mijloc de "construcţie" realistă —reţele tematice aflate în relaţie cu o anume funcţionalitate stratificată pe nivele suprapuse, decelabile pe traiectul critic: "Problema nu este atît de a şti dacă există sau nu un sistem de relaţii în cutare obiect al cercetării, de vreme ce el există în mod evident peste tot, ci de a determina importanţa relativă a acestui sistem în raport cu celelalte elemente de comprehensiune"[85]. Coloratura extrem structuralistă pierde din intensitate odată mai mult cu precizarea că *tema* nu poate fi separată de un *semn* şi că, aşa cum s-a arătat în dezbaterile din jurul aşa-numitului "tematism stilistic", valoarea topologică a anumitor structuri, valenţele dispunerii lor în textul poetic, înzestrarea lor stilistică, converg toate către un *potenţial semnificativ* pe care critica are misiunea să-l evidenţieze şi să-l interpreteze. Natura comună a diverselor "tematisme" ("existenţialist", "stilistic", "psihanalitic") profilate în cadrul "noii critici" va fi aşadar sintetizată de Doubrovsky în refuzul de a mai accepta distincţia dintre un "înlăuntru" şi un "înafară" ale operei literare: "nu înseamnă deloc că negi sau trădezi specificitatea imaginarului dacă dezvălui în urzeala lui firele vizibile sau ascunse care-l leagă de un-a-fi-

---

84 Ibid., p. 146.
85 Genette (1978), p. 78.

în-lume-istoric; înseamnă, dimpotrivă, că-l faci să-și manifeste totalitatea sensului"[86]. Din acest unghi în care analiza tematică reprezintă o etapă către scopul final al degajării semnificaţiilor operei, iar *tema* este considerată a fi totuna cu nucleul în jurul căruia acestea se organizează, separaţia uzuală între sfera tematologiei şi cea a "noii critici" tematice se dovedeşte a fi relativă; Genette are de altfel dreptate în observaţia sa cu privire la dificultăţile întîmpinate de orice analiză tematică în "a distinge partea ce revine singularităţii reductibile a unei individualităţi creatoare şi cea care aparţine gustului, sensibilităţii, ideologiei, convenţiilor şi tradiţiilor unui gen sau forme literare"[87].

În tonalităţi asemănătoare şi de pe o poziţie caracteristică pentru toleranţa şi eclectismul (aici fructuos) al şcolilor filologice americane formulează Harry Levin credinţa că "tematismul" este inerent oricărei critici deoarece, declară el, "alegerea subiectului de către scriitor reprezintă o decizie estetică, perspectiva conceptuală este determinantă pentru *pattern*-ul structural, mesajul este cumva inerent mediului"[88]. Importantă ni se pare asocierea, încă neclară la Doubrovsky, între "tematic" şi "estetic"; după un amplu excurs istoric, trecînd în revistă întregul evantai al preocupărilor atît de contradictorii pentru aspectul "tematic" al literaturii, teoreticianul american conchide (cu exces de toleranţă) că între întreprinderile unor Baldensperger, Betz, Curtius, Souriau, Eliade, Frye, Trousson, Frenzel, Mauron sau Poulet, comună ar fi, dincolo de tot ce-i desparte, convingerea că fiecare dintre ei urmăreşte să înţeleagă mai bine "ce este imaginaţia, cum funcţionează ea, de ce anume are nevoie pentru aceasta, cum modifică şi transformă prin selecţie şi îmbinare, cum intensifică viaţa înzestrînd-o cu sensuri şi valori"[89]. O interesantă interpretare a

86 Doubrovsky (1977), p. 145.
87 Genette (1978), p. 77.
88 Levin (1968), p. 145.
89 Ibid.

formulei lui Walzel cu privire la unitatea dintre *Gehalt* şi *Gestalt* sugerează Levin prin ideea (emisă în descendenţă husserliană via Ingarden) cu privire la transformarea reciprocă a "formei" în "conţinut" şi a "conţinutului" în "formă", ca modalitate de geneză şi existenţă a *temelor* literare. "The medium is the message", declară el, citîndu-l, deloc întîmplător, pe Marshall McLuhan[90], şi propunînd astfel un vast cîmp de extensie teoretică a problematicii *temelor* literare către domeniile comunicării şi teoriei informaţiei, antropologiei şi sociologiei cunoaşterii.

1.5. Lucrarea de faţă reprezintă, în intenţia noastră, o tentativă de a aduce "la acelaşi numitor" cîteva din argumentele mărturisite, dar mai ales nemărturisite, latente, pe care se sprijină astăzi efortul de redefinire a literarităţii în funcţie de condiţia semiologică, dar şi estetică a fenomenului. Enumerînd anomaliile metodologice tot mai vizibile ale paradigmei estetico-formaliste, Hans Robert Jauss se întreba în 1969 dacă pe temeliile unei hermeneutici literare a cărei dimensiune interpretativă ar fi mai ales una socială, nu se conturează profilul unei noi paradigme, care conform sistemului "revoluţiilor ştiinţifice", i-ar urma în mod necesar celei a cărei credibilitate este în scădere[91]. Spre mijlocul deceniului şapte, despărţirea de structuralismul ştiinţific s-a produs în condiţiile în care poziţia critică faţă de complexul metodologic orientat către un univers lingvistic înafara referenţialului şi promovînd un concept ontologizat al structurii însemna totodată reconsiderarea a încă nedefrişatului cîmp receptiv, ceea ce în ştiinţa literaturii a pregătit deschiderea ulterioară a lingvisticii textuale către pragmatica situaţiilor comunicative, concomitent cu atenţia sporită pentru statutul cititorului în procesul literaturii. Faimosul studiu al lui Jauss din 1967 cu privire la "provocarea" adresată ştiinţei literaturii

---

90 Ibid., p. 127.
91 Jauss (1969).

de o nouă concepţie asupra istoriei literare a sintetizat această perspectivă în teza, astăzi binecunoscută, despre raportul obiectiv dintre procesualitatea literaturii şi a artei şi experienţa celor care o receptează, "se delectează" şi emit judecăţi de valoare asupra operelor, determină conţinutul conceptului de *tradiţie* şi, ca răspuns la această tradiţie, îşi pot asuma rolul activ al producerii de noi opere. Literatura, privită nu ca obiect al unei elitare *Geistesgeschichte*, ci ca proces dinamic al comunicării, al producţiei şi receptării, al fluxului permanent dintre autor, operă şi public, va intra în incidenţa unei paradigme estetico-receptive, a cărei latură "estetică" implică nu vechile probleme ale esenţei Frumosului, cît chestiunea îndelung neglijată a *experienţei*, a *praxis*-ului, cu alte cuvinte a artei ca activitate fundamental comunicativă[92].

Iniţiativa înnoitoare a esteticii receptării depăşea de fapt cu mult simpla redescoperire a cititorului; nu este de loc întîmplător faptul că, într-un studiu de bilanţ, perioada 1965-1970 era apreciată drept punct de referinţă al unei mari conversiuni în teoria literară, marcînd convenţional trecerea de la o orientare ştiinţifică numită de Max Horkheimer "tradiţională", la una nouă, de tip "critic", ce implica în mod decisiv reformularea relaţiei dintre "gîndire şi experienţă, cunoaştere şi praxis, ştiinţă şi valoare, totalitate socială şi individ". Împrejurările exterioare ale confruntării deschise dintre intelectualii occidentali şi imobilismul autoritar al structurilor sociale au pretins celor dintîi un examen critic al iluziilor "obiectiviste", rupte de "geneza socială a problemelor", de situaţiile reale şi au impus drept centru de interes cultural pe "oameni ca producători ai tuturor formelor istorice de viaţă"[93], cu urmarea că "pătrunderea raţională a proceselor prin care se constituie cunoaşterea şi obiectul ei nu are loc în domeniul exclusiv spiritual, ci coincide cu

92 Jauss (1970).
93 Horkheimer, Max: *Traditionelle und kritische Theorie*, în *Kritische Theorie*, vol. 2, Frankfurt 1968, p. 192.

lupta reală pentru anumite forme de viaţă". Deschiderea către dimensiunea social-istorică a investigaţiei ştiinţifice, proces obiectiv de revizuire a unui şablon ştiinţific depăşit, s-a împletit nu mai puţin cu însăşi dialectica internă a disciplinelor "spiritului"; în ştiinţa literaturii, "izolarea literaturii de societate, a operei de efectul şi publicul său", părea a-şi fi dovedit cu prisosinţă incapacitatea de a răspunde intereselor cunoaşterii, rezultate din proliferarea fără precedent a mass-mediei, din statutul renovat al cărţii, al literaturii, în circuitul cultural contemporan[94]. Era şi firesc aşadar ca reflecţia critică asupra unor fenomene precum "paralizarea comunicativă şi exilul social al literaturii literaţilor în epoca mass-mediei", soldată cu o interogaţie provocatoare la adresa "statu-quo-ului cultural", să facă din înseşi "condiţiile constituirii comunicării literare" obiectul de predilecţie al ştiinţei literaturii[95]. Relaţia dintre paradigma comunicativă a ştiinţei literaturii şi ansamblul teoriilor sociale asupra actului comunicativ relevă nu doar nişte coincidenţe întîmplătoare, ci specifică de fapt, la acest nivel, chipul în care confruntarea dintre obiectivismul teoriei sociale marxiste şi subiectivismul interacţionist de sorginte weberiană, între realism şi nominalism, a dat naştere unei "a treia căi", menită a pune în valoare procesualitatea tipică, autonomă, dar nu mai puţin legată de praxis, a domeniului culturii.

Această "a treia cale" a devenirii realităţii extrinseci ca realitate "textuală", mecanismele semiologice care declanşează întregul complex al experienţei estetice trebuie, credem, reanalizate la nivelul a înseşi proceselor transformatoare ce situează individul, cu întregul potenţialităţilor sale creatoare, faţă în faţă cu "exteriorul" realităţii, a cărui apropiere îi garantează celui dintîi supravieţuirea. Din această perspectivă integratoare, exerciţiul literaturii şi al

94 Jauss (1969), p. 283.
95 Zimmermann (1977), p. 42.

artei îşi va regăsi locul pe care îl deţine, de fapt, printre celelalte activităţi productiv/comunicative ale speciei umane. O asemenea analiză ne şi propunem în capitolele următoare. Conceptul de *temă*, pe care l-am ales aici şi ca "reprezentant" al tuturor variantelor terminologice sub care s-a înfăţişat în limbajul meta-literar vechea categorie a "conţinutului", îşi datorează de fapt "cariera" în paginile de faţă accepţiunii pe care a căpătat-o într-un cu totul alt orizont teoretic: pentru sociologia cunoaşterii *tema* echivalează cu o unitate psihică "în mişcare", "cărămida" de bază a continuei construcţii şi reconstrucţii subiective a "realităţii" la care procedează permanent fiecare individ în parte. Ni s-a părut, —şi studii aplicative mai recente ne-au confirmat parţial ipoteza, —că decisivă pentru definirea obiectivelor unei noi paradigme metodologice în ştiinţa literaturii ar fi tocmai o operaţie de substituţie între cele două atît de diferite accepţii ale conceptului de *temă*, substituţii echivalînd din punctul de vedere al viziunii asupra faptului literar cu o fundamentală răsturnare, de la static la dinamic, a modului de a înţelege locul şi rolul literaturii în praxisul social. Investigaţia tematică va coincide din acest punct de vedere cu însuşi demersul evaluativ, cu traiectoria unei critici în măsură să cuprindă şi să depăşească într-o manieră superior dialectică antinomiile consacrate de paradigmele tradiţionale: artă/realitate, personalitate creatoare/ tradiţie, identificare/opoziţie, realism/nominalis, "conţinut"/ "formă".

Va trebui să accentuăm mereu că literatura nu reprezintă un fenomen opus "realităţii", ci o modalitate de existenţă, printre altele, a acestei "realităţi", aşa cum este ea construită şi reconstruită, într-un proces continuu, de către fiecare individ, şi, pe o treaptă superioară, de fiecare comunitate socio-culturală supra-individuală. Ce altceva trebuie să vedem în "ficţiune" decît un *model* al "realităţii", un proiect de înţelegere productiv/constructivă a Obiectivului prin Subiectiv, model nu mai puţin referenţial, dar nici mai autonom decît celelalte care constituie "universul

practic" (*Lebenswelt*), dar care, spre deosebire totuşi de ele îşi *asumă* condiţia subiectivă, îşi proclamă şi îşi cultivă autonomia în chip deschis, tot aşa cum celelalte îşi asumă referenţialitatea şi fidelitatea faţă de "exterior"? Dialectica *temei* şi *orizontului* în constituirea modelelor de "realitate" nu diferă cîtuşi de puţin în cazul celor ficţionale în comparaţie cu cele elaborate în limbajul aşa-zis pragmatic; ceea ce le deosebeşte însă pe cele dintîi este faptul că mai importantă decît "contingenţa" este pentru ele funcţionalitatea sistemului, care se dezvăluie astfel în potenţialitatea sa creatoare prin excelenţă, în puterea de a produce *sens* într-o libertate pe care necesitatea (re-producerea referentului) nu încearcă să o estompeze. Efectul estetic rezultă, — o spunem de pe acum, — din această revelaţie a individului în faţa libertăţii de modelare, de construcţie a "realităţii", de edificare a unor noi relevanţe (raporturi *temă/orizont*) în şi ca *text*, —libertate îndeobşte reprimată sub tirania necesităţii, dar recuperată datorită a ceea ce s-a numit *atitudine estetică*, deplasînd interesul teoretic şi practic al individului creator de la *substanţă* la *funcţia* sistemelor sociale pe care le edifică fără încetare.

Scanned with OKEN Scanner


În orizontul substanţialismului şi absolutismului logic. Premisele conceptuale ale dicotomiei “conţinut”/“formă”

2.1. Fiecare fiinţă constituie un sistem relativ deschis, funcţionînd prin autoreglare. Organismele pot fi asemuite unor “maşini” a căror autonomie este asigurată tocmai prin gradul de organizare a proceselor lor de funcţionare. Pe de altă parte, ca sisteme “deschise”, ele îşi transcend “limitele” lor corporale, întreţinînd cu lumea exterioară o relaţie continuă, caracterizată îndeobşte ca proces metabolic, schimb reciproc de substanţă cu natura înconjurătoare. Sistemele cu autoreglare au fost definite prin aceea că totalitatea proceselor interne şi de “schimb” cu exteriorul se încadrează într-un “plan”, într-o organizare ce-i garantează stabilitatea şi viabilitatea. De aceea, coerenţa funcţională a proceselor organice depinde direct de o activitate de prelucrare a informaţiei căci, în calitatea lor de sisteme deschise cu autoreglare, fiinţele vii pot “trăi” doar dacă şi pentru că dispun de un mecanism de concepţie şi prelucrare a acelor date ale mediului relevante pentru ele din acest punct de vedere. Autoreglarea nu poate avea loc dacă fiinţa vie nu dispune de “cunoştinţe” despre mediul în care încearcă să supravieţuiască. Utilizînd termenul de “cunoştinţă” nu ca pe o simplă metaforă, orice organism are nevoie de “cunoştinţe”, specifice şi adecvate propriei specii, despre “exteriorul” său, ca o condiţie a adaptării lui la imperativele acestuia. Asemenea relaţii ale organismului cu “exteriorul”, relaţii care, privite în sine, îi definesc “comportamentul”, fac parte dintr-o zestre iniţială a viului, ce poate fi urmărită ea însăşi ca


Scanned with OKEN Scanner

o structură în evoluţie, pînă la treptele organizatorice cele mai înalte şi cele mai perfecţionate ale vieţii şi societăţii.

Schema relaţională între un "interior" şi un "exterior" este denumită îndeobşte, în cazul fiinţelor vii, instinct: mecanism ce fixează în "forme" anume comportamentul fiinţelor vii, "forme" corespunzătoare unor date reale ale mediului exterior, internalizate şi structurate în chip "situativ" în *codul* genetic. În momentul în care organismul înregistrează un element, relevant pentru el, al mediului înconjurător, el replică acestei "informaţii" cu un comportament corespunzător. "Lumea" interiorului organic şi cea exterioară lui sînt legate în aşa fel prin funcţionalitatea instinctelor, încît se poate afirma că lumea exterioară este interiorizată în organisme în caracteristicile ei relevante pentru fiecare specie; pentru oricare vietate, mediul înconjurător există prin trăsăturile pe care le-a înregistrat codul ei genetic, ca fiind relevante şi necesare supravieţuirii şi determinîndu-i în consecinţă comportamentul. Astfel programată, relaţia dintre organism şi lumea exterioară se desfăşoară într-un cadru relativ rigid, stabil, dar care, viza-vi de medii în general asemănătoare (diferind doar în aspectele particulare), permit organismului o anumită "plasticitate" a puterii de reacţie, calitate ce nu afectează structura de bază a mecanismelor instinctive. Întreaga "istorie" a lumii vii a demonstrat că atît forma de organizare, cît şi structura comportamentală a organismelor, sînt supuse unui principiu evolutiv, acţionînd, după cum s-a constatat, atît în "interiorul" speciilor, cît şi de la o specie la alta, pînă la cea umană, ea însăşi, în stadiul ei actual, rezultat al unei anevoioase evoluţii "interne". Condiţia primordială a adaptării la mediu, în funcţie de care apar mutaţiile şi se manifestă selecţia naturală, s-a dovedit a fi factorul esenţial ce determină evoluţia biologică; direcţia acesteia (pe care o schiţează selecţia) pare a nu fi întîmplătoare, ci promovează doar acei "mutanţi" capabili să întărească structura de organizare deja stabilă a organismului. Se consideră a fi

mai evoluate însă speciile care şi-au dobîndit o mai mare autonomie în programarea propriului comportament faţă de "exterior", aşadar acelea la care rigiditatea mecanismului instinctual excitaţie-reacţie slăbeşte, în favoarea unei forme de comportament mai flexibile. Evoluţia coincide cu un avans treptat de la un comportament instinctiv la unul "învăţat", de la instinct la inteligenţă. "Învăţarea este procedura prin care creşte autonomia fixată structural în forma organizatorică a viului"[1]. Conceptul de *cod* genetic se vede contestat prin însăşi această deschidere, elasticitate, autonomie, permiţînd continua sa îmbogăţire, ca şi o variabilitate a reacţiei, o a-simetrie constitutivă între "conţinutul" real, exterior şi "forma" sa internalizată; echilibrul între fixaţie şi mobilitate implică de la început utilizarea termenului de *cod* într-o accepţie infidelă faţă de definiţia sa în absolut, aşa cum a fost ea încetăţenită în lingvistică şi în teoria comunicării, şi asupra căreia vom reveni. Ne mărginim deocamdată să atragem atenţia asupra importanţei "strategice" pe care învăţarea o deţine tocmai din perspectiva problematicii care ne interesează; formele de viaţă umană sînt create, transmise, modificate de omul însuşi. Contestînd absolutismul *codului*, principiul "învăţării" introduce în fond termenul antonim al *limbajelor* şi leagă astfel istoria culturală a umanităţii de istoria naturală a viului.

Am văzut aşadar că "învăţarea" constituie un principiu complementar reglării instinctuale a comportamentului; dacă la organismele primitive, unde spaţiul de manevră permis de fixaţiile genetice este restrîns, "învăţarea" apare ca un apendice al stabilităţii modelelor comportamentale, pe treptele superioare ale evoluţiei, mai ales la primate, plasticitatea tipurilor de comportament se traduce atît în capacitatea, cît şi în necesitatea modulării lor continue prin autonomia sporită vizavi de excitaţiile mecanice ale "exteriorului". Limita acestei plasticităţi se fixează la speciile

---

[1] Dux (1982), p. 36.

Scanned with OKEN Scanner

animale tocmai de către respectiva cuplare a "interiorului" cu "exteriorul", ca o structură de bază a mecanismelor instinctuale. Stabilitatea "exteriorului" este cea care, de fapt, garantează complementaritatea, căci dincolo de limita acestei stabilităţi trebuie găsit mereu un corespondent organizatoric *nou*, inexistent în *cod*, menit a internaliza noutatea exteriorului. Ceea ce-i deosebeşte pe oameni de animale este tocmai tendinţa de a nesocoti în fiecare moment limitele instinctualităţii, căci ei dispun prin limbaj de un aparat constituit special în vederea unei asemenea inconformităţi funciare. În ciuda plasticităţii motorii de care dispun şi a capacităţii lor craniene, s-a dovedit că primatele nu depăşesc o competenţă comportamentală redusă, dat fiind că instinctele rămîn încă dominante pe această treaptă. Din perspectiva a ceea ce a devenit omul datorită depăşirii limitelor instinctuale, fapt ce a consacrat mobilitatea *limbajului* ca trăsătură preponderentă vizavi de mobilitatea *codului*, învăţarea se revelă a fi mai mult decît un principiu complementar al instinctualităţii; ea reprezintă concomitent un principiu opus ei, prin chiar faptul că, dacă reglarea instinctuală a comportamentului este programată în codul genetic, însuşirile dobîndite prin învăţare i se supra-adaugă. Omul, în primul rînd, confirmă această proporţionalitate inversă —acumularea de cunoştinţe "învăţate" coincide cu o reducere a fixaţiilor instinctive: a spus-o deja Rousseau, încîntat de imensa bogăţie a "formelor" de viaţă pe care omul şi le poate crea, tocmai pentru că s-a eliberat de constrîngerile instinctuale[2]. Odată cu progresiva diminuare a instinctualităţii codificate, un alt tip de relaţie între "interior" şi "exterior" i-a luat locul. Formele "spirituale", culturale, de viaţă, pe care omul le-a construit pe parcursul evoluţiei sale către existenţa tipic umană, reprezintă substitute ale mecanismelor intinctive dominante pe treptele iniţiale ale evoluţiei; cu alte cuvinte, el şi-a construit "o a doua natură".

---

2 În *Discours sur l'inégalité*, apud ibid., p. 44.

Ca orice altă ființă, omul este obligat, pentru a supraviețui, să acumuleze cunoștințe despre mediul său înconjurător; spre deosebire însă de sistemele naturale cu autoreglare, el le prelucrează conștient, pentru a le reconstrui într-o "lume" reprezentată pe potriva și în funcție de necesitățile sale. Observația este valabilă atît pentru "formele" categoriale ale cunoașterii, cît și pentru "conținuturile" ei. Noul tip de relație cu "exteriorul" include și pe cele stabilite cu semenii, ei înșiși parte a acestui "exterior"; formele de socialitate subumană se emancipează astfel și ele de sub tirania prescrierii naturale. Se constituie odată cu diminuarea instinctelor o reflexivitate permițînd conștientizarea și dirijarea fiecărui moment al comportamentului în funcție de împrejurările imediate ale manifestării realului. Natura nu mai furnizează decît fundamentele primare ale reactivității la mediu; antropologii au atras atenția că noul născut, deloc *tabula rasa*, poate fi considerat totuși drept model al unilateralității și sărăciei zestrei naturale, în comparație cu ceea ce învățarea oferă organismului în evoluția spre stadiul adult. Înlocuirea dominației instinctelor cu flexibilitatea acumulării marchează acel nivel de organizare al ființei vii unde comportamentul ei poate fi considerat drept unul *liber*. Nu este o libertate a voinței absolute, căci acțiunea umană nu este mai puțin supusă decît a celorlalte ființe necesității, condițiilor date de "exterior". Libertatea ca principiu de organizare antropologică vizează posibilitatea ființei de a-și crea singură, în condiții date, propriile "forme" de viață, modalitate esențială de existență, atît a individului uman în cotidian, cît și a speciei umane în istorie. Într-un asemenea sens se poate afirma (cu riscul chiar al unei anumite simplificări) că istoria constituie procesul prin care omul își "realizează" libertatea.

2.2.1. Schema "interior"/"exterior", așa cum se reproduce ea de la simplu la complex pe nivele calitativ suprapuse, pînă la treapta superioară semantico-simbolică specifică omului ca ființă socială, trimite către formula comunicativă

esenţială, conform căreia un "emiţător" transmite printr-un "inter-mediu" un mesaj, receptat de către un "destinatar". Chestiunea naturii mesajului, a substanţialităţii/materialităţii sale, a fost tranşată de ciberneticieni prin exemple foarte terestre: atît în cazul scrisorilor, cît şi în cazul comunicării prin telefon, are loc un transfer material, căci scrisorile circulă ca obiect, iar pe linia telefonică are loc un transfer de energie electrică; nu "substanţa" materială sau energetică reprezintă însă mesajul, cu toate că acesta din urmă nu poate fi transmis decît prin intermediul lor. Robert Escarpit socotea de aceea fenomenul comunicării drept o variantă particulară a ceea ce s-ar înţelege prin "transport"; în timp ce acesta ar desemna transferul de materie sau energie, comunicarea ar fi domeniul rezervat al transferului de *informaţie*[3]. Informaţia nu se confundă nici cu materia şi nici cu energia, deşi vehicolul ei este obligatoriu unul material sau energetic.

La organismele vii, o asemenea ambivalenţă a schimburilor pe care sistemul cu autoreglare le întreprinde cu exteriorul este evidentă: pe lîngă schimburile materiale/energetice, are loc un schimb de date, de "cunoştinţe", întemeiat materialiceşte pe cele dintîi, dar vizînd o finalitate calitativ diferită. Informaţia poate fi socotită de aceea ca o mărime concomitent "materială" şi imaterială, unde imaterialitatea nu există decît ca o consecinţă a materialităţii. Nu întîmplător, calea aleasă spre a o defini a parcurs teritoriile foarte "materiale" ale unor ştiinţe inginereşti; de la principiul maşinilor termice la legea entropiei în termodinamică şi la formula lui Boltzmann, generalizată de Shannon, conţinutul noţiunii s-a precizat într-o definiţie *ex negativo* a informaţiei: "mişcare ireversibilă, amplificarea entropiei apare ca evoluţie a unei ordini diferenţiate spre o dezordine nediferenţiată, sau a unei previzibilităţi cuantificabile spre o imprevizibilitate aleatorie"[4]. Informaţia ar coincide deci

---

[3] Escarpit (1976).
[4] Ibid., p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

cu un anumit grad de ordine în raport cu dezordinea; s-a constatat, nu întîmplător, că toate religiile cosmogonice au descris creaţia ca pe o trecere de la un stadiu de dezordine nediferenţiată (*chaos*) la unul de ordine organizată (*cosmos*). În textul biblic, acel "la început Elohim a creat pămîntul şi cerul" reprezintă un enunţ lipsit de anterioritate şi cu desăvîrşire imprevizibil. El nu trimite la nimic altceva decît la o arbitrară bipartiţie într-un ansamblu infinit, omogen şi entropic. Actul creator apare ca verb prin "spunere"; sînt produse două "semne", terestrul şi cerescul, într-un orizont iniţial, perceput ca o absenţă a semnificaţiei. Odată instaurată, semnificaţia constituie o *ordine*; verbul biblic continuă să genereze progresiv "semne" produse de contradicţii binare, iar după şapte zile încheiate, spune legenda, procesul neg-entropic va fi luat sfîrşit, urmat fiind imediat de un proces entropic. Succesiunea entropie neg-entropie a fost înregistrată atît de fizică, cît şi de biologie: în cazul materiei vii, ciclul întreg al perioadei neg-entropice (de generare a *codului*) urmată de o perioadă entropică (orizontul constituit, entropic la rîndul său vizavi de oricare nou element generat), se realizează la nivelul speciei, în filogeneză, ca şi la nivelul fiecărui individ, în ontogeneză. Asupra cazului lui *homo sapiens*, istoria biblică oferă sugestii nu mai puţin interesante: el iniţiază în interiorul unei "creaţii" entropizate un contraproces neg-entropic fondat pe gîndire şi pe capacitatea de enunţare productivă. Gustînd din fructul cunoaşterii, Adam şi Eva se vor împărtăşi din puterea divină a verbului, ce le va permite să continue acţiunea creatoare, anulînd entropia prin limbaj, prin emisia de *semne*.

Există tentaţia curentă de a asimila ceea ce se înţelege prin informaţie cu achiziţii de tipul "cunoştinţelor", iar procesul comunicativ cu contactul unilateral dintre doi subiecţi, dintre care unul transmite, iar celălalt receptează; de obicei relaţia este resimţită ca o "pozitivare" a negativului, ca o neg-entropizare a haosului. Generalizările treptate la care au procedat ciberneticienii au condus la extinderea situaţiei comunicative fundamentale către o relaţie în

care informaţia a putut fi examinată dincolo de latura ei vizibilă, cuantificabilă, transportabilă şi transportată cu ajutorul unui vehicol material şi energetic. Umberto Eco a imaginat o situaţie comunicativă elementară în care distincţia dintre semnal şi mesaj se conturează deosebit de clar: informaţia reprezintă acea potenţialitate *negativă* pe care o deţine în fapt destinatarul[5] şi pe care Shannon a considerat-o măsurabilă ca *negativitate*, ca imprevizibilitate statistică, ca entropie. Altfel spus, informaţia nu reprezintă un "produs" exclusiv al emiţătorului, ci de fapt unul în a cărui producere decisiv este rolul receptorului; o unitate materială emisă de sursă va deveni informaţie doar pentru că receptorul o va *recepta*, o va înţelege, o va "forma" astfel. "Fiecare efect al unui obiect asupra altuia, fie o radiaţie, fie o transmisie de energie sau de particole materiale poate fi receptată ca mesaj informativ"[6]. Comunicarea va fi aşadar definită prin prisma efectului produs de un obiect asupra altuia, indiferent de natura subiectului sau a obiectului; cibernetica însăşi se va autonumi "ştiinţă a relaţiilor", indiferentă faţă de natura acestora ca şi faţă de natura partenerilor (subiect-obiect, obiect-subiect, subiect-subiect, obiect-obiect). Rentabilitatea canalului informaţional, probabilitatea "paraziţilor", a "erorii", a "incidentelor" distorsionante, cu alte cuvinte randamentul transferului informaţional de la sursă la destinatar (echivalînd materialiceşte cu un transfer energetic), depinde într-o măsură esenţială nu doar de funcţionalitatea canalului pe parcursul căruia circulă energia (semnalele propriu-zise), ci, mai ales, de eficacitatea *codării* şi *decodării*. Procesele de transformare implică instanţele reale, dotate cu o competenţă informaţională specifică, ceea ce ridică însă în mod necesar probleme noi, ţinînd de aspectele *semantice* şi, într-o fază mai avansată, de cele *pragmatice* ale comunicării.

---

5 Eco (1982), p. 46.
6 Held (1973), p. 11.

2.2.2. Robert Escarpit atrăgea atenţia asupra analogiilor cu sistemele mecanice, analogii limitate însă doar la porţiunea de canal în care schimbul de mesaje coincide cu un transfer mecanic de energie, ca fenomen material propriu-zis de neg-entropizare, de la o sursă "caldă", de entropie maximă, cu organizare decelabilă la diferite nivele, la una "rece". Fenomenul este previzibil statistic, ca transformare, desfăşurată pe baza unor legi riguroase, "naturale", pe care spiritul uman le formulează prin ipoteze devansînd experienţa, dar asupra cărora nu are putere de decizie. Se adaugă însă în cazul comunicării cele două momente *calitative*, ce preced şi urmează "transportul", ele însele parcursuri comunicative cu o bază materială fizică, de semn contrar însă parcursului central al canalului. Sursa informaţională este una "rece", cu un înalt grad de entropie şi de aceea indeterminată, nediferenţiată; ea nu poate încredinţa canalului secvenţe de mesaj decît în măsura "în care apelează la elemente fictive, ceea ce înseamnă că este receptată de către un spirit posedînd darul enunţării"[7], de tipul celui creator conferit de Biblie divinităţii, privilegiu, de fapt, al creierului uman. Se confirmă încă o dată ipoteza iniţială după care, spre deosebire de "semnal", o informaţie reprezintă mai mult decît un simplu element fizic; pe de altă parte, constatarea că productivitatea informaţională se datorează întotdeauna factorului entropic, *negativ*, dobîndeşte o pondere metodologică hotărîtoare în egalizarea principială a actului productiv şi a celui receptiv, în echivalarea oricărui act receptiv cu unul productiv şi invers. Experienţa originară pe care o trăieşte organismul îi este impusă de către "exteriorul" său: ea este experienţă *negativă*, frustrare. Relaţia fundamentală între subiect şi obiect se constituie abia atunci cînd obiectul "opune rezistenţă" subiectului: "într-un asemenea caz se manifestă «conştientizarea» a ceea ce se vădeşte ca fiind o piedică sau a ceea ce, în calitate de com-

---

[7] Escarpit (1976), p. 26.

Scanned with OKEN Scanner

portament, îşi dovedeşte inadecvarea; atîta vreme cît acest comportament funcţionează fără nici o piedică, fără a se lovi de rezistenţe exterioare, el nu este «recunoscut»"[8]. Transferul energetic obiectiv între sursă şi destinatar, mai bine zis între cei doi parteneri, căci fiecare este concomitent şi sursă şi destinatar, nu capătă caracter comunicativ decît dacă "subiectivitatea" unuia dintre ei i-l conferă, adică îl *recepteazǎ* ca atare. Momentul iniţial al comunicării este aşadar unul receptiv/productiv, neg-entropic/entropic. Acele elemente "fictive", produsele unei creativităţi (şi libertăţi) entropice, constituie ele însele, în fond, o "reacţie" receptivă la o excitaţie fizică. Pentru ca, odată declanşat, procesul comunicativ să poată continua, pentru ca mereu alţi receptori/emiţători să se ataşeze acestui circuit desprins de obiectivitatea stratului fizic, dar imposibil înafara lui, este necesar ca elementele "fictive" să nu se piardă, ci, treptat, să constituie un domeniu convenţional, substituit progresiv, ca prealabil relaţiei între polii codării şi decodării; fără asemenea convenţii, secvenţele de modulaţie energetică transmise de emiţător nu pot fi recunoscute de destinatari drept mesaje.

Fenomenul *feed-back* (retroacţiune), prin care se înţelege "orice reîntoarcere energetică modulată de semnal într-un punct oarecare în aval către un punct oarecare în amonte" sau, în termeni proprii teoriei comunicării, "orice reîntoarcere a informaţiei de la destinatar spre sursă"[9], reprezintă mecanismul-cheie aflat la baza întregului dispozitiv de memorare, ca mijloc de a controla efectele mesajelor transmise de emiţător către exterior (conform "programului" său specific) prin răspunsurile venite dinspre receptor/emiţător, la rîndul lor mesaje. Prin *feed-back*-ul informativ, sursa umană întreprinde o acţiune ce-i permite a-şi menţine influenţa dominantă asupra sistemului; este indispensabilă

---

[8] Piaget (1974), p. 49.
[9] Escarpit (1976), p. 49.

această reîntoarcere continuă a mesajelor către sursă, pentru a fi completate şi relansate, în funcţie de "încărcătura" lor informativă cu privire la "exterior". S-a stabilit că *feed-back*-ul joacă trei roluri diferite, care pot deveni complementare: unul de *regulator*, destinat să menţină o stare stabilă, în cadrul căreia pot fi executate, în manieră repetitivă, instrucţiunile unui program de bază, cel de *cumulare ciclică*, destinat a controla o evoluţie în spirală, prin adaptarea programului de bază la mesajele-răspunsuri recepţionate de emiţător prin *feed-back*, şi, în fine, un rol de "cumulare didactică", menit a stoca în memoria sursei iniţiale informaţiile succesive asupra efectului propriilor mesaje, pentru a-i permite să-şi (re)elaboreze mereu strategiile vizavi de "exterior", aceasta prin (noi) programe sau intervenţii directe. Jacques Monod arăta că, în cazul evoluţiei biologice, se combină două sisteme de *feed-back*: unul de *reglare simplă* şi celălalt de *cumulare ciclică*. Considerînd drept iniţial mesajul genetic, emisia fiecăruia provoacă două tipuri de răspuns: unul la nivel individual (ontogenetic), răspuns de reglaj, şi altul la nivel de specie (filogenetic), răspuns de cumulare. Astfel, *evoluţia* ar avea loc datorită a două programe complementare, unul controlînd conformitatea şi asigurînd stabilitatea patrimoniului genetic, celălalt comandînd înscrierea cumulativă de noi mesaje în patrimoniu. Cele două proprietăţi ale biologicului sînt denumite de Monod *invarianţă* şi *teleonomie*[10]. În sfera culturii, se poate vorbi, în chip corespunzător, de două tipuri de strategie investite în acţiunea umană, (şi ţinînd fiecare de două comportamente diferite ale memorie): o memorie individuală, unde sînt stocate rezultatele experienţelor individuale, şi o memorie culturală, ce stochează rezultatele experienţelor unui mare număr de indivizi. În serviciul acestor strategii este investit în primul rînd limbajul uman, a cărui deschidere, element decisiv în comparaţie cu fixi-

---

10 Apud ibid., p. 36.

tatea rigidă a codului genetic, se manifestă prin puterea sa de enunţare şi respectiv de receptare a enunţurilor, ceea ce-i conferă o extraordinară elasticitate în suita interminabilă a "tatonărilor" (reglaje şi cumulări ciclice) vizavi de exterior. Reuşitele în această cooperare cu exteriorul nu reprezintă decît soluţii mai eficiente de supravieţuire şi, aşa cum am arătat deja, mai eficiente în raport cu condiţionările genetice ale speciei, pe care le perturbă. "Maşinile biologice" dotate cu creier îşi "programează" producţia informaţională conform principiului lui Shannon, după care "entropia unei surse creşte proporţional cu numărul de elemente pe care le conţine şi a căror probabilitate de apariţie determină entropia"[11]; cu alte cuvinte, în cazul producerii limbajului, între "intrare" şi "ieşire" nu variază doar probabilitatea mesajelor, ci se "creează" noi mesaje, *formulate* în limbaj. Ceea ce distinge comportamentul lui *homo sapiens* de cel al celorlalte animale este tocmai această "interiorizare" a "exteriorului" prin limbaj şi memorie, fapt care compensează în reflexie agresivitatea animală, răspunsul exteriorizat al acestuia la inaccesibilitatea realităţii. Activitatea psihică a individului uman este una indirectă, reflexivă, desprinsă de imediatitatea şi univocitatea instinctuală. Însuşi termenul de in-*formaţie* trimite la ceea ce se înţelege îndeobşte prin semnificare şi simbolizare: simbolul, reflexul interiorizat al unui obiect exterior prin excelenţă opac, se constituie ca "formare", ca generare a unei "forme" noi.

Am văzut că experienţele pe care organismul uman le trăieşte progresiv, pornind de la gradul zero al ontogenezei sale culturale, înregistrează treptat, ca revelaţie, o-poziţia unui "exterior" spaţial, apoi limitele, substanţa obiectelor, însuşirile lor în plin proces de disociere între organism şi lume şi de construire concomitentă a subiectului şi obiectului cunoaşterii, a lui *ego* şi a lui *alter*. Se poate deduce de aici că motivaţia elementară a procesului de acumulare a

11 Ibid, p. 9.

cunoştinţelor constă în necesitatea organismelor de a evita frustrările, de a înregistra în aşa fel experienţele negative încît ele să nu se mai repete; învăţarea se confundă cu "interesul" organismelor de a-şi conserva existenţa în interiorul realităţii obiectuale. În clipa în care subiectul va înţelege comportamentul "exteriorului" ca pe unul din afara sa, la care comportamentul propriu trebuie adaptat, va lua naştere acea reflexivitate subiectivă, concretizată în controlul conştient pe care organismul "învaţă" să-l exercite asupra mecanismului interacţiunii. Orice sistem comunicativ există ca atare doar ca proiecţie a unui subiect uman, entitate autonomă, vie şi gînditoare, aflată într-o permanentă luptă cu timpul. "Conştiinţa speciei umane, în ciuda mişcării perpetue în care este formată şi antrenată, se manifestă înainte de toate ca supravieţuire, fidelitate tenace faţă de sine, eternă reîntoarcere la sine. Societăţile culturale, relaţiile umane vieţuiesc prin transformarea lor constantă în timp, dar, reciproc, ceea ce le face să rămînă umane este recurenţa neîncetată, ritmul compensator, permiţînd omului să rămînă om în permanenta revoluţie a istoriei"[12].

2.3.1. Istoria propriu-zisă, ca istorie a formelor "culturale" de viaţă —o viaţă eliberată de fixaţia genetică, —începe acolo unde se declanşează procesul de "formare" a acestora: în ontogeneză; originile istoriei trebuie căutate în stadiul originar al dezvoltării fiecărui individ în parte. Elementul activ ce iniţiază procesul de construcţie culturală este receptorul, a cărui dispoziţie în a "primi" este maximă. Construcţia formelor culturale are loc prin contactul activ cu mediul înconjurător; indivizii acumulează "experienţe" şi *experienţă*, iniţial prin intermediul singurei căi de acces aflate la dispoziţie: organele senzoriale, cu ajutorul cărora le prelucrează în "cunoştinţe". Această poziţie centrală a receptorului, care este şi producător, ca de exemplu a copi-

---

12 Durand (1979), p. 222.

Scanned with OKEN Scanner

lului care, în contact cu mediul înconjurător, re-construiește "lumea" pentru propriul său uz recapitulînd astfel momentul inițial și inițiatic al "începutului" istoriei, constituie reperul fundamental și pentru faza următoare a procesului de construcție culturală, dedicată prelucrării experiențelor deja prelucrate și preluării unor cunoștințe deja fixate. Inițiativa se află și aici de partea polului receptiv: "Societățile și culturile umane nu durează pentru că acei care trăiesc în interiorul lor le «predau» generațiilor următoare. Ele durează deoarece generațiile următoare își direcționează procesul constructiv în condiții similare și în același sens, preluînd și prelucrînd ca realități trăsăturile unor lumi deja constituite"[13].

Nimeni nu este surprins în viața cotidiană de faptul că-i stă la îndemînă să "selecționeze" *experiențe* din curgerea neîntreruptă a "trăirilor" sale; este de la sine înțeles că fiecare își poate aminti, mai mult sau mai puțin, "sîmburele" în jurul căruia ele se centrează. *Experiențele* pot fi narate, reconstituite în povestire, la intervale de timp diferite, pentru că, datorită memoriei, orice "fapt" aparținînd trecutului poate redeveni prezent. De altfel, deja în *experiența* în desfășurare fiecare individ știe ce este demn "de reținut" în memorie, ba chiar o înregistrează deja ca povestire; observația este valabilă mai ales pentru acel tip de experiență care nu are loc "de la sine", ci sensul ei este deja plănuit de cel care o trăiește. Transformarea trăirilor în experiență și a experiențelor în amintiri se explică prin facultatea creierului uman de a "acumula" curgerea timpului[14]. Husserl a arătat deja că unitatea fluxului de conștiință umană se sprijină pe timp, considerat ca "formă" a trăirii. Într-o succesiune continuă un Acum se transformă într-un Acum-trecut. Faza denumită "actual impresivă" a unei experiențe este marcată de limite între "retenții" con-

---

13 Dux (1982), p. 71.
14 Luckmann (1986), p. 118.

tinue şi respectiv "protenţii" continue. Astfel, fiecare trăire actuală poate fi automat încadrată într-un orizont trecut şi într-un orizont viitor; cel dintîi conţine fazele impresive în continuă dispariţie, cel de-al doilea este constituit din fazele anticipatoare, tipizate. Anticipările sînt confirmate sau nu, transformîndu-se astfel în faze impresive, care la rîndul lor sînt purtătoare de anticipări, etc[15].

Tot Husserl a demonstrat că, în conformitate cu un principiu general al conştiinţei, a trăi în actele de conştiinţă înseamnă pentru individ a se apleca nu asupra actelor ca acte, ci doar asupra obiectelor lor intenţionale. Pentru a "cuprinde" aceste acte de conştiinţă, individul trebuie să se reîntoarcă asupra lor *post hoc*, aşadar reflectează asupra lor după momentul desfăşurării lor propriu-zise. A "re-flecta" este totuna cu situarea "înafara" actului, cu "privirea înapoi", cu "trăirea" nu în faza propriu-zis "actuală" a evenimentului. Desigur că nu există o zonă atemporală, în care individul să se poată "retrage" din curgerea timpului; şi "durata interioară" constituie tot o variantă a aceleiaşi curgeri temporale, iar actele reflexive se localizează la rîndul lor în acest "timp al sinelui". Dar "corelatul intenţional" al fazei prezente nu este el însuşi un fapt prezent —el nu poate fi decît unul deja nu-de-mult-trecut. Sensul (direcţia) unei experienţe nu "este parte" nemijlocită a respectivei experienţe, ci îi este conferit doar printr-o asemenea "aprezentare" *post hoc*. "Dacă declarăm că ceva a avut loc la un moment dat, indiferent dacă putem indica sau nu data exactă, înţelegem prin aceasta că am putea trăi acel eveniment dacă în închipuirea noastră ne-am întoarce la el". Valoarea fiecărei descripţii este una *a posteriori* şi se află sub controlul interpretativ al prezentului; ca structură ea rezultă dintr-o schimbare la fel de reală ca şi permanenţa, implicînd toate acele probleme pe care schimbarea le produce odată cu sine. Metafizica unui model eve-

15 Husserl (1922) şi Husserl (1938).

nimenţial, proiectat într-un ireversibil trecut, opacizează durata ca succesiune neîntreruptă de "prezenturi". După George Herbert Mead, prezentul se poate defini de aceea ca o desfăşurare evenimenţială constituită din procese ale căror faze anterioare determină pe cele ulterioare; existînd doar în prezent, realitatea nu poate fi conştientizată în concomitenţa desfăşurării proceselor —prelucrarea ei are loc, în timp, după momentul propriu-zis al "existenţei" ei prezente[16]. Evenimentul perceput ca *eveniment* aparţine deja trecutului, memoriei, şi tot aşa cum trecutul reprezintă o construcţie, o interpretare a prezentului din punctul de vedere al determinării cauzale a desfăşurării sale, şi evenimentul real nu va putea fi conceput decît ca *document* a-temporalizat, schemă, structură a evenimentului ca parte din "prezentul continuu". Comunicarea apare ca o "luptă" susţinută de un organism cu auto-reglare — emiţător ce "informează" un "exterior", influenţînd prin *feed-back* sursele stimulilor care-l ating, dar se şi "informează", marcînd limitele de influenţă ce-l definesc vizavi de "exterior" şi odată cu aceasta îi profilează propria identitate —împotriva tuturor constrîngerilor spaţiale şi mai ales temporale. Între efectul procesului comunicativ, constituind o competenţă practică, structurată în ansambluri de obiecte stabile, definite şi previzibile —efect neg-entropic prin efortul de fixare a dimensiunii temporale, şi procesul însuşi care, *în act*, se întemeiază în primul rînd pe temporalitate, tensiunea este permanentă.

Făcînd abstracţie de materialitatea concretă a creierului uman, "gîndirea" nu poate fi altfel reprezentată decît sub chipul unui continuum temporal funcţionînd într-o şi mai greu reprezentabilă viteză. Este necesar apelul la unităţi fizice distincte, considerate convenţional drept componente ale unui sistem informaţional (cu care, prin simplificare, este echivalat), pentru a putea iniţia o descriere proce-

---

16 Mead (1969), p. 290.

durală a activității sale, pentru a-l sustrage evenimențialului, ca produs informațional al timpului. Așa stau lucrurile de fapt și cu definițiile curente ale evenimentului în mecanică sau în biologie, unde legile fizice pe de o parte, "planul" evoluției biologice pe de altă parte, sînt resimțite de conștiință drept comandamente imuabile, independente sau aflate deasupra temporalului. Pentru a-i contracara efectele, subiectul uman a elaborat de-a lungul mileniilor o reprezentare negativă a evenimentului, un anti-eveniment. Schemele cognitive reprezintă relații constante în realitatea acumulată prin experiență, relații a căror constituire este impusă ca unic *modus vivendi* al subiectului în realitate. Niklas Luhmann a propus, pornind de aici, o teorie a "sistemelor sociale", socotite ca "identități complexe" menite a dubla acțiunea practică cu posibilități substituibile ei. Sînt sedimentate aici, în structuri durabile, experiențe durabile; ele "pot comprima într-o ordine schematică, aparent superioară, lumea înconjurătoare infinit mai complexă, inaccesibilă, fluctuantă, asigurînd individului uman acea necesară reducere a complexității lumii la capacitatea sa de cuprindere și de formulare"[17].

În seria de studii reunite sub titlul *Logische Untersuchungen* din 1901, continuate în volume apărute postum, Husserl s-a străduit să demonstreze că ceea ce se înțelege prin conștiință nu există în sine, ci există doar ca o conștiință a "ceva", succesiune de sinteze în care acel "ceva" care nu este conștiință și vine dinafara ei este prelucrat în "interior". Fenomenul "aprezentării" (*Appräsentation*), ca manifestare activă a conștiinței se sprijină pe ceea ce Husserl considera drept modalitatea originară a sintezelor asociative ale creierului. "Pentru o asociere care împerechează două date anume este caracteristic faptul că, în cazul primar, respectivele date apar în unitatea conștiinței într-o combinație vizualizată". Deja odată cu o asemenea "împerechere" proiectată cu "ochii minții" are loc "o îmbi-

---

[17] Gumbrecht (1973), p. 62.

nare intenţională, constituirea unui reciproc sistem de semnalizare şi acoperire în funcţie de sensul obiectiv al fiecăruia dintre cele două elemente" asociate în conştiinţă. "Rezultatul acestei reciprocităţi îl constituie deplasarea, atribuirea reciprocă de sens, cu alte cuvinte perceperea unui element conform sensului celuilalt"[18]. Împerecherea prin aprezentare şi transferul analogic de sens ce rezultă de aici depăşeşte simpla cuplare a două date concomitent prezente; Husserl accentuează asupra ideii că "unificarea asociativă" sintetizează "prezentul" cu "non-prezentul". Aprezentarea presupune ca atare existenţa unui centru-"nucleu" prezent; ambele elemente "sînt atît de sudate, încît deţin funcţia comună a unei percepţii prezente şi totodată non-prezente"[19]. Vom reveni în paragrafele următoare asupra problematicii pe care o deschide o asemenea teorie pentru semiotică.

2.3.2. Toate fazele activităţii conştiinţei sînt dirijate de polul Eului asupra a "ceva", ce s-a numit "corelatul intenţional" (*noema*) al proceselor de sinteză (*noesis*); el constă dintr-o structură universală, indiferent de tipul de activitate a conştiinţei (amintire, reprezentare perceptivă, reprezentare fictivă, etc.). În centrul respectivei structuri se află un "sîmbure tematic", înconjurat de un aşa-numit "cîmp tematic", la rîndul său încadrat, după Husserl, de un "orizont deschis". Ce şi cum poate deveni "sîmbure tematic", care sînt raporturile sale cu "cîmpul tematic", de ce acesta şi nu altul este plasat prin activitatea de conştiinţă în centrul "orizontului deschis", toate reprezintă aspecte ce ţin de ansamblul problematic al "relevanţei" *tematice*, căruia unul dintre cei mai străluciţi discipoli ai lui Husserl, Alfred Schütz, i-a dedicat o lucrare fundamentală pentru sociologia cunoaşterii[20].

---

18 Husserl (1950), p. 142.
19 Husserl (1938), p. 79.
20 Schütz (1971), cu precizări importante în Schütz (1974) şi Schütz/Luckmann (1979).

Pentru Schütz, "relevanţa" tematică reprezintă momentul iniţial al oricărei operaţiuni de "problematizare", în urma căreia un cîmp de conştiinţă amorf este delimitat (structurat) între o *temă* şi *orizontul* ei. Trăirile diverse sînt cele care, în fluxul conştiinţei, se constituie ca "sîmburi tematici" —nu se poate face însă abstracţie de implicaţiile altor structuri relevante din punct de vedere tematic în actul propriu-zis de "naştere" a nucleelor/*teme*; cu atît mai mult, ele nu se reduc la *teme* propriu-zis "actuale", ci conţin şi elemente tematice "aprezentate". Exemplul binecunoscut, pe care îl reluăm după Thomas Luckmann, este cel al "trăirii" unui copac, "trăire" ce nu constă doar în evidenţa nemijlocit "actuală" a suprafeţei percepute cu ochiul liber, ci asamblează automat şi "restul", imperceptibil în chip direct. "Conţinutul" elementelor absente este furnizat, fără îndoială, de pre-experienţe acumulate anterior, în aşa fel încît în cazul tuturor "trăirilor" ce aparţin planului "real", "tipul" fiecăreia, —schema tuturor elementelor *tematice* ce o caracterizează, —este automat "aprezentat". "Trăiri" de tot felul, nu doar cele provocate de contactul subiectului individual cu obiecte, sînt pre-constituite ca "tip" la acest nivel al sintezelor automate, pasive[21].

Prin termenul de *experienţă*, analiza fenomenologică desemnează acele "trăiri" cărora Eul individual le acordă o "atenţie" specială, concretizată într-o congruenţă sporită a desfăşurării *tematice*. *Sensul* acestor *experienţe*, momente în mişcare ale fluxului conştiinţei, poate fi precizat abia după ce individul se apleacă *post hoc* asupra lor şi, aşa cum am văzut, le situează într-un cadru aflat deasupra actualităţii propriu-zise a *experienţei*. Rezultă de aici că *sensul* nu se constituie decît în *relaţia* conştientizată, stabilită între experienţă şi "altceva" din afara ei: fie o altă *experienţă* (asemănătoare, identică, opusă), fie o schemă de experienţă, fie o schemă deja "tipizată" (o maximă, de

---

21 Luckmann (1980), p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

pildă); *sensul* unei experienţe nu depinde deci doar de situaţia în sine, — căci deja prin gestul reflexiv Eul individual *ia distanţă* faţă de ea, —ci de întregul complex al *acţiunii* în care *experienţa* se integrează, dar mai ales de structurile relevante (*temă/orizont*) ale unui bagaj de "cunoştinţe". Am numit prin termenul de *acţiune* acele experienţe ce deţin o dimensiune în plus faţă de experienţele obişnuite: un *sens*, o direcţie în desfăşurarea lor, de la Eul individual spre un ţel anume. Cu alte cuvinte, *acţiuni* sînt acele experienţe motivate, unde motivul nu reprezintă altceva decît atingerea unui scop, realizarea unui proiect. Or acest proiect coincide cu o *experienţă* "imaginată", anticipată; *sensul* va apare din acest punct de vedere ca *relaţie* în chiar interiorul experienţei respective, desfăşurată în cel puţin doi timpi —între un *sens* actual, al fazei tocmai săvîrşite a acţiunii, şi un proiect "aprezentat". Reinhart Koselleck a numit cele două faze cu termeni diferiţi: *experienţă* (*Erfahrung*) şi *aşteptare* (*Erwartung*)[22], cărora le-a conferit statutul de categorii ale cunoaşterii, categorii care, aflate într-o indestructibilă împerechere corespunzătoare husserlianului cuplu prezent/aprezentare, indică *sensul*, sau, cu expresia teoreticianului, *tematizează* timpul istoric; însăşi progresia istoriei apare ca o manifestare a aceleiaşi axe *experienţă/aşteptare*, dilatate la scara temporalităţii culturale.

Fără îndoială că o asemenea relativitate funciară a "schemei" tematice, care se revelă deja ca *sens* în mişcare, îi acordă din capul locului un caracter convenţional, determinat de realitatea curgerii implacabile a timpului. Ritmurilor subiective ale desfăşurării "trăirilor", legate de corporalitatea (vezi materialitatea şi, în ultimă instanţă, temporalitatea) fiinţei umane, le sînt impuse, ca necesitate socială, unităţi obiectivate ale sensului: categorii cu ajutorul cărora se "măsoară" întinderea experienţelor şi

---

[22] Koselleck (1979), p. 349.

acţiunilor, repere în interpretarea experienţei şi conturarea aşteptării. Ele sînt dobîndite de individ în procesul de socializare (prin limbaj) şi folosite de el în comunicarea cotidiană; altfel decît ritmurile duratei interioare, ele sînt fundamental conştiente.

2.3.3. Pasul decisiv de la memoria primatelor la cea umană l-a marcat tocmai transformarea ei calitativă în memorie documentară, "cumulare a trăsăturilor fixe şi permanente, în care răspunsurile date în *feed-back* la experienţele anterioare de pe parcursul timpului rămîn disponibile pentru o explorare eliberată de orice constrîngere evenimenţială şi logică în funcţie de proiectul şi de strategia menite a-l realiza"[23]. În timp ce informaţia propriu-zisă se confundă, am văzut, cu acea cantitate *negativă* (entropică), pe care evenimentul, în trecerea sa de la viitor la trecut, o marchează în "programul" individual, ontogenetic, cumularea schemelor cognitive, a "cunoştinţelor", edifică o construcţie deajuns de stabilă pentru a "forma" trecerea timpului la scara vieţii umane, dar şi de ajuns de elastică pentru a acumula noi răspunsuri şi a le integra în structuri lizibile. Cu alte cuvinte, ceea ce Robert Escarpit înţelege prin *document*, schemă, paradigma evenimentului[24], concepte care, printr-o extensie justificată prin schema universală a relevanţei, pot fi asimilate conceptului de *temă*, deţine o funcţie prin excelenţă "didactică", căci astfel se cumulează în "cunoştinţe" despre "exterior" întregul şir de răspunsuri la experienţele "trăite" de organismul uman, răspunsuri de care acesta poate dispune, le poate manipula conştient, într-o manieră care-i asigură autonomia şi relativa libertate de mişcare în raport cu mediul înconjurător.

Cel care a pus în circulaţie faimoasa dicotomie paradigmă/sintagmă, unde paradigma serveşte drept exemplu tradiţional de structură morfologică sau sintactică a fost, se

---

23 Escarpit (1976), p. 59.
24 Ibid., p. 118.

ştie, Ferdinand de Saussure[25]; după el, în cadrul paradigmei, anumite elemente ale unei clase date pot fi înlocuite prin alte elemente ale unei aceleiaşi clase, în timp ce sintagma defineşte un ansamblu de elemente lingvistice ordonate conform unor reguli structurale, stabilind condiţiile (spaţiale, cronologice, morfologice) în care apariţia lor în acelaşi ansamblu devine semnificativă. Paradigma constituie aşadar o clasă (un grup asociativ), definită prin facultatea elementelor care o compun de a se putea "schimba" între ele în cadrul sintagmei date. Faţă de conceptul de schemă (de flexiune, de exemplu), cel de paradigmă sugerează momentul activ al utilizării ei într-o infinitate de cazuri; schemele cognitive, ca paradigme, constituie mecanisme operative în relaţia cu realitatea.

Paradigma şi sintagma se intersectează, în perspectiva lingvisticii saussuriene, în conceptul intermediar de *structură*, ce trimite la o altă dicotomie importantă pentru caracterizarea limbilor naturale: diacronie/sincronie. Dacă pînă la începutul veacului nostru lingvistica a avut preocupări predominant istorice, interesată fiind, din raţiuni descriptive, de evoluţia limbilor naturale, Saussure a fost acela care a proiectat *in abstracto* relaţiile între faptele lingvistice, considerate pînă atunci doar în registrul genetic. Raporturile de diferenţiere între ele au rămas nealterate — doar dimensiunea *temporală* s-a convertit într-una *tipologică*, eliminîndu-se concomitent succesiunile şi ierarhizările impuse de respectiva temporalitate. Perspectiva sincronică a îngăduit studiul unei limbi ca sistem organizat, comparabil cu alte sisteme cu care împărtăşeşte analogii *structurale*. Unul dintre ele a fost reevaluat la rîndul său dintr-o perspectivă asemănătoare, odată cu elaborarea de către psihologie a conceptului de *Gestalt* (*configuraţie* sau, revenind la terminologia wölffliniană reluată de Walzel pentru ştiinţa literaturii, pur şi simplu "formă");

---

25 Saussure (1979).

se pornea de la observaţia de tip fenomenologic cum că percepţia imaginii, ceea ce se înregistrează de către creier nu sînt doar "formele" dispuse într-un anumit aranjament constitutiv obiectului, ci însuşi obiectul — oricît de îndepărtat ar fi fost respectivul aranjament de experienţele anterioare şi "reale". În limba engleză, pentru *Gestalt* s-a impus echivalentul *pattern* (de la cuvîntul francez *patron* şi mai departe de la latinescul *pater*), desemnînd acel model cu ajutorul căruia se poate re- produce la infinit o aceeaşi configuraţie. Esenţial devine atributul "formal" al *pattern*-ului, ce-şi defineşte configuraţia prin corespondenţa convenţională, mai mult sau mai puţin fixă, cu un referent anume, şi, în primul rînd, prin posibilitatea de a o reproduce. Transferînd subiectului întreaga "responsabilitate" a re-producerii, *pattern*-ul îşi rezervă funcţia modelatoare în operaţia de generare a unei infinităţi relaţionale tradusă în *sens*. Cu atît mai mult ceea ce înţelegem prin *temă* nu poate fi şi nu trebuie confundat cu o variantă antropomorfă, analogă din punctul de vedere al "conţinutului" cu obiectul sau evenimentul din realitate[26]. În "interiorul" ei există o considerabilă libertate diferenţială de "reflectare", dincolo de formele constante în care este transpus Realul — regularităţi care sînt supuse, am văzut, interpretării subiective. Produs al unui *feed-back* cumulativ, tema-document nu reprezintă o inscripţie memorială fugară şi instabilă, de la un mesaj la altul, ci însăşi "forma" materială a ceea ce numim memorie.

2.4.1. Limba reprezintă, pentru a cita o expresie programatică a lui Marcel Mauss, "un fenomen social total", ceea ce implică din punctul de vedere al unei teorii a comunicării depăşirea necesară a limitelor studiului ei formal spre cadrul general al condiţiilor sale de apariţie, spre funcţionalitatea ei socială, considerînd-o din capul locului ca pe o componentă a unui ansamblu totalizant definit prin

---

26 Lötscher (1987).

termenul de *acţiune socială*. Deja Wilhelm von Humboldt corobora avant la lettre în cercetările sale asupra limbii consideraţii filogenetice, ontogenetice, funcţionale şi, sub influenţa lui Hegel, fenomenologic-analitice. Marx anunţă la rîndul său asemenea perspective: "Limba este la fel de veche precum conştiinţa — limba reprezintă conştiinţa practică, reală, existînd şi pentru ceilalţi oameni aşa cum există ea pentru mine însumi, şi, precum conştiinţa, şi limba ia naştere din necesitatea comunicării cu semenii"[27]. Capacitatea de *feed-back* a informaţiei vehiculate între organisme, — reciprocitate pe care se întemeiază socialitatea, ca facultate de abstractizare progresivă, cu alte cuvinte, posibilitatea organismelor de a manipula nu doar un referent concret, ci şi domenii care transcend situaţia nemijlocit comunicativă —şi intenţionalitatea, puterea de a dispune mai mult sau mai puţin conştient de mijloacele comunicative ale speciei, creează condiţiile construirii unor noi sisteme comunicative, a unor noi tipuri de relaţii "interior"/"exterior". Pasul următor celui prelucrării experienţelor elementare îl reprezintă aşadar constituirea unui plan simbolic al experienţei, *limbajul*, prin intermediul căruia sistemul de cunoştinţe al fiecărui individ se poate construi cu ajutorul unor experienţe transmise nu prin confruntarea directă cu planul obiectual, ci prin intermediul unor "propoziţii" ce sintetizează în chiar structura lor operaţii cognitive. Limbile naturale nu sînt decît sisteme istorice de simbolizare (de semnificare), reunind ca trăsături caracteristice istoricitatea şi totodată capacitatea simbolică alături de cea sistematică. Ele au rezultat din evoluţia unor forme primitive de "comunicare", de relaţii "interior"/"exterior" ca relaţii de învăţare. Cum a subliniat Ernst Cassirer, întreaga activitate umană nu reprezintă decît ansamblul "formelor simbolice diversificate"[28]: geneza

---

27 MEW, vol. III.
28 Cassirer (1923)[1].

lui *homo signifer* coincide cu progresul pregnanţei simbolice.

Am arătat deja că ceea ce înţelegem prin "cunoştinţe" constituie un reflex al obiectului ce trebuie cunoscut; cu atît mai mult se impune concluzia că "formele" subiective pe care le iau "cunoştinţele" despre obiecte nu pot fi despărţite de "conţinutul" lor obiectiv. Vom reveni asupra celebrei aporii a lui *a priori*, ca interogaţie asupra accesibilităţii Realului şi a relevanţei experienţelor individuale. Deocamdată ne mărginim a înregistra propoziţia formulată de antropologi, după care "din nimic nu rezultă decît nimic"[29]. S-a presupus aşadar existenţa unor mecanisme naturale ce asigură "accesul" organismului la realitate, mecanism al cărui "început", precedînd oricare "formă" sau "cunoştinţă" acumulate prin experienţă, se confundă cu înseşi originile organicului. Accesul către Real este şi el supus unei continue transformări, căci odată cu săvîrşirea şi prelucrarea fiecărei experienţe, funcţionarea sa se va fi modificat conform noilor acumulări. "Formele" cognitive sînt calitativ superioare datelor naturale; ele reprezintă ceea ce semiotica lui Peirce a numit *interpretant*, moment autonom, activ, în acţiunea de reconstrucţie a lumii într-un anumit *limbaj*.

"Trăirea" subiectivă a sunetelor constituie nivelul elementar de la care porneşte oricare analiză a limbajului. Această trăire este ea însăşi urmarea a unor acte sintetice de conştiinţă, prin care obiectele (acţiunile) percepute sînt "formate" ca centri *tematici* ai unor cîmpuri tematice, în calitate de sinteze reflexive ale unor experienţe trecute sau reprezentări prospective ale unor experienţe viitoare. "Amintirile" şi "aşteptările" sînt integrate, aşa cum am arătat, în *orizontul* "interior" al fiecărei experienţe în desfăşurare, cu alte cuvinte în "cîmpul" *tematic* al acesteia; atît *sensul* experienţelor trecute, dar şi cel al experienţelor viitoare, poate fi perceput *monotetic*, independent de structura *în*

---

29 Dux (1982), p. 78.

act, *politetică*, a *sensului* experienţei actuale, ce relaţionează momentele anterior şi prospectiv. Experienţa actuală "durează" pentru că dependenţa ei de factorul temporal nu este una absolută —fiind mai mult sau mai puţin conturată, proiectată, pe baza unor experienţe deja săvîrşite, ea reprezintă fie "împlinirea", fie "contrarierea" unei *aşteptări* anume. Acumularea de experienţe (deja) trecute în stocul de "cunoştinţe" subiective ale individului uman, pornind de la care el îşi elaborează *aşteptările* şi proiectele acţiunilor sale, echivalează cu o "rutinizare" ce simplifică activitatea creierului, în aşa fel încît nu toate experienţele să fie obligatoriu interpretate şi nu toate acţiunile planificate[30].

Spre deosebire de alte "forme" ale universului practic, limbajul se prezintă ca un "obiect" temporalizat prin excelenţă, căci actualitatea elementelor sale dispare odată cu apariţia lor, aceasta deşi în momentul nemijlocit al producerii lor ele reprezintă o componentă a mediului "obiectiv", construit în chip intersubiectiv. "Trăirea" efectivă a sunetelor are loc printr-un proces de sincronizare a sintezelor temporale "interioare" cu desfăşurarea lor "exterioară". O asemenea "trăire" se constituie *politetic*, pas cu pas, dar *monotetic* din punctul de vedere al unui centru *tematic* care este sunetul însuşi. Deşi "trăirile" sînt din capul locului "tipizate", nu înseamnă că procesul *tematizării*, ce poate afecta de la caz la caz una din etapele desfăşurării politetice (ton, ritm, melodie, etc.), încetează; în anumite situaţii, se poate întîmpla ca, pe lîngă fundamentul experienţelor deja stocate şi rutinizate, Eul să se concentreze asupra unui "sîmbure" *tematic* nou, provocînd o serie de relevanţe — redistribuiri în relaţia *temă/orizont*. Într-o fază imediat ulterioară, "trăirea" sunetelor devine o experienţă consumată, stocabilă la rîndul ei şi servind ca bază de percepţie, interpretare şi respectiv proiectare a altor experienţe[31].

---

30 Vezi Luckmann (1986).
31 Schütz (1971).

Sunetele produse involuntar sau voluntar de oameni sînt asociate (împerecheate) cu alte manifestări ale subiectivității acestora, încît Eul ajunge să le perceapă automat pe acestea din urmă, odată cu sunetele, ce devin astfel indici "aprezentați" ai unor "trăiri"/experiențe anume. La nivelul inițial, "pavlovian", *simbolul* apare în lumea animală deja sub foma unui complex de semnale. Relațiile stabilite și "tipizate" între "sindromurile" semnalizatoare observate și stări interioare sînt stocate ca scheme cognitive/*teme* în "provizia" de "cunoștințe" a observatorului[32]. Diferite combinații de semnale se pot întîlni într-o unică *temă*; *teme* constituite prin observarea unor parteneri diferiți pot fi generalizate, dar și modificate prin *feed-back*. Structurile relevante *temă/orizont* cunosc o evoluție continuă către sincronizarea lor intersubiectivă, prin obiectivarea treptată a categoriilor temporale ce-și dau concursul la constituirea acestora; ele pot intra în funcție, indiferent de semnal sau combinație de semnale, în măsura în care ele utilizează subiectivitatea observatorului. Însăși natura *politetică* a sunetelor ca obiecte temporalizate mijlocește prin întregul spectru de variante (depinzînd de ton, ritm, etc.) un număr în principiu inepuizabil de combinații de sunete simple și complexe, independente de un model obiectiv.

Pe de altă parte însă aceleași sunete devin, așa cum am văzut, "forme" de expresie, elemente ale unor modele interpretative ce "aprezentifică" conștiința unui partener; în perspectivă intersubiectivă, odată admise ca atare de doi parteneri în situația *face to face*, ele devin evenimente "obiective": Eul le trăiește independent de spectrul fonic, socotit irelevant, tot așa cum se presupune că sînt "trăite" de partener. Cu alte cuvinte, ele "aprezentifică" "trăirea" subiectivă a unui partener, dar, ca "evenimente naturale" în sine, prezente, actuale, ele au tendința de a fixa, de a sincroniza și intersubiectiviza pe această bază concretă "trăi-

---

32 Schütz/Luckmann (1979), p. 75.

rile" unei colectivităţi, coordonîndu-i astfel *acţiunea socială*[33]. Dacă iniţial toate obiectele sînt percepute nemijlocit, ca volume limitate şi legate de un *hic et nunc* local şi temporal, odată cu investirea acestora cu pregnanţă simbolică reprezentările fixe ale speciei (*Urbilder*) cîştigă în mobilitate, pînă la "captarea" prin intermediul unui semn a unor cîmpuri de semnificaţie diverse.

2.4.2. Odată aceste condiţii satisfăcute, se poate vorbi de constituirea unor *semne* "proto-tipice": o anumită "formă de expresie" poate fi produsă intenţionat, apoi recunoscută şi interpretată în mod similar, în situaţii similare, de mai mulţi parteneri. Pentru ca aceste semne "proto-tipice" să devină semne propriu-zise, ele trebuie să se elibereze de orice actualitate momentană, subiectivă sau intersubiectivă, în aşa fel încît toate "formele de expresie" să fie percepute, mai mult sau mai puţin, ca semnale ale unor "trăiri" tipice şi *absolut* repetabile. Idealizarea, habitualizarea, instituţionalizarea, sînt etapele care transformă expresiile lingvistice, — ipostaze ale *temelor* originale "aprezentate", — în concepte; temporalitatea genuină a actului relevanţei, marcînd condiţia evenimenţială a *sensului* (*temă*) ca diferenţă între două etape convenţionale alese în calitate de *experienţă* şi *aşteptare* în desfăşurarea acţiunii sociale, este acum suspendată. *Sensul* va fi în asemenea măsură obiectivat prin desprinderea din temporalitate şi din spaţialitatea situaţiei concrete, de individualitatea experienţei ce se integrează în concretul acţiunii sociale, încît devine *semnificaţie* relativ independentă de "contextul" pragmatic nemijlocit al situaţiei în care este utilizat. Tendinţa individului de "documentare" a evenimentului, de reflexie *post-hoc*, se extinde acum la scara întreg sistemului relaţional "prezent"/"aprezentare", dintre acţiunea socială şi formele verbale, care, odată desprinse din intersubiectivitatea concretă, îşi asumă un rol central de stabilizare, coordonare

---

33 Luckmann (1980), p. 113.

şi planificare a acţiunii sociale. Deşi utilizarea formelor verbale (vorbirea) reprezintă ea însăşi o acţiune temporalizată, limba se constituie ca un sistem cvasi-ideal de suprastructură a tuturor celorlalte acţiuni de o anumită complexitate temporală sau intenţională. Fiecare relaţie socială concretă, fiecare desfăşurare a acţiunii sociale se sedimentează într-o memorie colectivă inter- şi supra-subiectivă, transformîndu-se în categorii ale *timpului social* instituţionalizat, în concepte "aranjate" într-un sistem controlabil ca funcţionare, în instituţii prin excelenţă sociale (familie, religie, economie, literatură, etc.). Max Scheler a numit acest complex de structuri relevante (*teme* conceptualizate, desprinse de orizontul lor concret) "viziune a lumii relativ-naturală", impusă fiecărui individ ca *a priori* social-istoric. Limba preexistă aparent omului, care se naşte într-un univers social-istoric anume, *verbalizat* într-o limbă naturală; structura acesteia, deşi istorică, apare ca *mathesis universalis*, ca sistem de semne preexistent, ca un cod ideal al realităţii[34].

Învăţarea unei limbi naturale echivalează de aceea cu un proces de "achiziţionare" a unei "lumi". Structura limbilor — sistemul de sensuri şi simbolizări sub forma sunetelor —s-a constituit, aşa cum am arătat, nu pe baza unor mecanisme de selecţie şi adaptare naturală, ci ca rezultat al unor acţiuni umane. Însuşi *actul* (acţiunea) vorbirii manifestă istoricitatea genuină a limbilor, căci el nu poate fi conceput decît ca o concretizare şi ca o producere, ca acţiune a unui receptor-producător, săvîrşindu-l (ca proiect şi realizare) în, dar şi dincolo de limbaj. Atîta vreme cît acumularea cunoştinţelor avea loc sub dominaţia fixistă a instinctelor, ea consta în "umplerea" unui cadru deja dat, într-o operaţie de adaptare. În momentul în care însuşi cadrul categorial trebuie structurat, acumularea de cunoştinţe se transformă într-un uriaş proces de construcţie a "lumii", ce coincide în fond cu un proces de învăţare. Structurile limbajului iau

---

34 Luckmann (1986), p. 123.

naştere, ca şi formele cognitive, în cursul acestui proces de generare subiectivă a unui univers practic (*Lebenswelt*), luînd ca bază structuri mentale cu un anumit grad de autonomie şi organizîndu-le într-un sistem prin excelenţă nou. Pornind de la toate aspectele genetice ale sistemelor de semne lingvistice ce trimit, fără îndoială, la forme primitive de relaţii comunicative nemijlocite, —la acea "zestre mimetică" iniţială de care vorbea Walter Benjamin, ca repertoriu originar rezultat din efortul "magic" de adaptare la natura altfel de necuprins[35] —şi considerîndu-le drept premise istorice şi naturale fără de care aceste sisteme nu ar fi fost posibile, se impune odată mai mult precizarea că structura şi funcţionalitatea lor "internă" este una autonomă. Desprinderea treptată a formelor lingvistice de conţinutul iniţial al experienţei individuale reprezintă condiţia integrării lor în acţiunea socială, căci, odată cu "obiectivarea" semnificaţiilor, limba se transformă, am văzut, într-un sistem aproape ideal de premise ale tuturor acţiunilor previzibile şi posibile. Fiecare individ se naşte într-un univers practic istoricizat, unde limba deţine o structură concretă pre-formată; reconstituirea individuală a universului practic, acţiune socială de cunoaştere, coincide cu reconstituirea (învăţarea) sistemului de semne ale limbii. Pe de altă parte, dacă sistemul de semne lingvistice, înţelese ca asociere între sunete şi semnificaţii, încorporează scheme cognitive subiective relevante în chip intersubiectiv, şi dacă actele comunicative aflate la originea lor coincid în structura lor de bază cu cea a acţiunii sociale, rezultă că procesul de acumulare istorică a experienţei este deschis şi că sistemele de semne ale limbilor naturale se îmbogăţesc astfel necontenit în chiar procesul comunicativ. Hegel a fost acela care a "presimţit" faptul că prin filosofie, religie, literatură, conştiinţa simbolică atinge cea mai înaltă treaptă a funcţionării sale.

---

35 Benjamin (1972), vol. 2, p. 210-213 (*Über das mimetische Vermögen*).

Se cuvine reluată în această lumină observaţia lui Alfred Schütz în legătură cu diferenţa dintre ceea ce el înţelege prin *simptom* (*Anzeichen*) şi *semn* (*Zeichen*). În natură, aşadar în realitatea obiectivă, temporalizată, individul uman nu sesizează decît "simptome", definite de Husserl (pe care Schütz îl citează) drept acele obiecte sau "fapte" "al căror conţinut trimite la conţinutul unor anumite obiecte sau fapte, în aşa fel încît convingerea despre existenţa unora nu este percepută ca motiv decisiv pentru convingerea despre existenţa celorlalte"[36]. Relaţia dintre *simptom* şi "referent" se constituie, conform acestei definiţii, doar în conştiinţa aceluia care interpretează *simptomul* ca trimitere la referent. Acel "motiv" al lui Husserl reprezintă relaţia de *sens* între două "scheme cognitive" care, la rîndul lor, s-au constituit pe parcursul a două *acte* care îl precedă; în ceea ce-l priveşte, *sensul* este pur funcţional, temporalizat şi subiectivizat. Pe de altă parte, am constatat deja că *semnele* propriu-zise au la baza lor *simptomuri*, stabilizate şi obiectivizate; din punctul de vedere al mecanismului subiectiv de percepţie, un *semn* nu se deosebeşte de un simptom decît prin aceea că limitează *ad libitum*-ul "aprezentat" la o *semnificaţie* deja "cunoscută", acceptată, obiectivată. *Semnul* are pretenţia să fixeze sensuri/*teme*, să le sustragă condiţiei lor de *acte* (de limbaj), să le transforme în *document-artefact*. "Semnele reprezintă obiectualizări ale acţiunii sau artefacte, care nu pot fi interpretate pe baza acelor scheme de înţelegere constituite din trăirea lor ca obiectualităţi independente ale lumii exterioare., ci sînt incorporate pe baza unor trăiri anterioare în alte scheme de înţelegere, a căror constituire are loc prin desfăşurări politetice ale unor experienţe săvîrşite vizavi de alte obiectualităţi fizice sau ideale"[37]. Premisa constituirii semnelor ţine, am văzut, de un proces de distanţare a limbii naturale

---

36 Schütz (1971), p. 175.
37 Ibid., p. 168.

faţă de originile ei; limba vorbită (reală), *parole*, ajunge să-şi revendice drept origine limba ideală, *langue/cod*/sistem de semne. Raportul dintre performanţa individuală şi competenţa supraindividuală (cîştigată însă nu mai puţin printr-o succesiune de acte performative) este perceput "pe dos" sau, pentru a utiliza expresia lui Marx, "ideologizat". În ipostaza de structură ideală, limba apare ca instrument de transmitere sau chiar impunere mai mult sau mai puţin autoritară a unei realităţi date, preexistente, a unei necesităţi pe care individul trebuie să înveţe a i se supune odată chiar cu asimilarea unei tradiţii lingvistice şi culturale, ocultîndu-se realitatea ei genuină, de continuă construcţie, de mediu al acţiunii sociale, ce nu poate avea loc decît printr-o investiţie subiectivă de libertate în imperiul necesităţii.

2.5.1. Paradoxul "fixării" informaţiei despre realitate în şi dincolo de timp trimite la caracterizarea iniţială a informaţiei prin incertitudinea (subiectivă) ca *producere*, ca experienţă în act, realitate vizavi de a cărei temporalitate omul încearcă să-şi constituie propria identitate în şi faţă în faţă cu un "exterior". Însăşi transformarea informaţiei *evenimentului* în *document* ameninţă imprevizibilitatea funciară a acestuia, căci, receptat doar în proiecţia sa schematică, el pare previzibil şi cognoscibil în chiar obiectivitatea sa. Relaţia individului uman cu natura se validează în "forme" durabile, în scheme categoriale, în relaţii constante. Într-o "formă" durabilă se va fixa ceea ce se vădeşte a fi durabil ca obiectualitate nemijlocită, pentru că, o repetăm, dacă realitatea exterioară s-ar înfăţişa în contactele ei cu fiinţa umană ca manifestare a unui irepetabil absolut, în aşa fel încît nici o experienţă să nu se poată relua de cel puţin două ori, lumea s-ar confunda cu haosul, iar apariţia omului n-ar fi fost posibilă. Nu unei facultăţi a spiritului de a percepe particularul doar prin categoriile generalului se datorează apariţia schemelor categoriale, ci chiar procesului de prelucrare a experienţelor repetate: lumea nu există

Scanned with OKEN Scanner

pentru subiect decît sub chipul acestor experienţe şi, pe măsura lor, el îşi creează mecanisme operante în durată. Limbile naturale reprezintă o treaptă superioară în această evoluţie a mecanismelor conceptuale, cărora le conferă un alt nivel calitativ cu posibilităţi cu totul noi de operaţionalizare în procesul "schematizării" lumii. Pe de altă parte, ele preiau şi manifestă specific trăsăturile "universale" ale schemelor categoriale, odată cu constituirea cărora lumea exterioară "apare", devine o "imagine" reprezentată prin intermediul lor. Schema oricărui obiect îl re-produce în limitele sale, reconstituite pe o folie imaginară în jurul unui nucleu obiectual imaginar. Acest mecanism al percepţiei imaginative permite de altfel, aşa cum am arătat mai sus, ca oricare obiect real să poată fi reconstituit de percepţia umană în întregul său, chiar dacă simţurilor îi este accesibilă doar o latură "exterioară", "vizibilă"; în mod automat, ei i se asociază şi o alta, imaginată, ce contribuie la recompunerea unei "unităţi" centrate în jurul unui nucleu de asemenea in-vizibil (imperceptibil). Schemele categoriale reprezintă "capitalul referenţial al tuturor gesturilor posibile"[38] de care este *capabil homo sapiens*, căci procesul lor de constituire va deveni însăşi canavaua procesului de înţelegere a naturii, proces ce reproduce la scară schema primară prin care realitatea iniţială se cuprinde în forme stabile, fiind apoi fixată în propoziţii şi sisteme.

Pentru indiviul uman, arăta George Herbert Mead, realitatea există doar într-un prezent continuu; un trecut "real" ar fi absurd, căci trecutul nu există decît prin intermediul unei operaţii mentale săvîrşite în prezent. Această incapacitate de a percepe nemijlocit altceva decît prezentul a născut, prin răsturnarea subiectivă a finitului în infinit, sfera mitică a identităţilor veşnice, cu cauzalitatea lor specifică. Evenimentul însuşi va fi identificat într-un infinit prezent, printr-o operaţie de abstracţie meta-

38 Durand (1979), p. 19.

fizică, posibilă doar dinafara evenimentului, "la distanţă". "Conţinutul" realităţii evenimenţiale nu coincide cu evenimentul — abstracţia are drept urmare separarea dintre concretul real şi reprezentările abstractizate, ca "spaţiere" a timpului. "Sîntem supuşi unei iluzii psihologice atunci cînd credem că ritmul numărării sau ordinea rezultînd din numărare ar corespunde unei structuri fixe a desfăşurării"[39]; se presupune că structura ar fi independentă de procesele concrete receptate, sub chipul "noutăţii" evenimenţiale, doar în prezent. "Dacă este vorba să ne întrebăm asupra sensului unei vieţi sau asupra sensului unei istorii (sau al istoriei), întrebarea, adică faptul că ne aflăm în faţa unei manifestări lingvistice în atitudinea destinatarului mesajelor are drept consecinţă prezentarea algoritmilor istorici ca nişte stări, cu alte cuvinte dinamicul se schimbă în static"[40]. Puterea de enunţare a creierului uman îi permite să-şi obiectiveze identitatea: operaţia constă tocmai în transformarea secvenţei cronologice a evenimentelor într-un obiect "stabil", stabilitate la rîndul ei manifestă prin enunţul unui *nume-sens*; dacă producţia de informaţii echivalează cu o continuă recreare a entropiei pe măsură ce ea se epuizează, odată trecută din planul *practicului* în cel al *miticului*, acţiunea de cuprindere şi reducere a complexităţii lumii se autogenerează prin facultatea de abstracţie neîncetată, proprie creierului uman. Simbolul nu se opreşte la *nume*, ci poate deveni *pro-nume*, fiind disponibil pentru a "forma" orice fel de obiect dispunînd de proprietăţi relaţionale caracteristice; "ceea ce are o formă este şi ceea ce poate fi descris şi totodată suficient de stabil pentru ca, în limite rezonabile, descrierea să fie şi durabilă"[41]. Competenţa lingvistică acordă creierului uman capacitatea autonomă de a-şi enunţa nu doar propriile spaţii de comunicare (scheme cognitive ale realităţii temporale), ci şi spaţii către care nu

39 Mead (1969), p. 251.
40 Greimas (1975), p. 119.
41 Escarpit (1976), p. 109.

Scanned with OKEN Scanner

are acces fizic, "lumi" posibile, în care domină *imaginarul.* Fără îndoială că materialul pe baza căruia este construit acest imaginar se află, ca şi "imaginea" trecutului, emblematică pentru ceea ce se înţelege prin "lumi posibile", în prezent, în proces; oricare reinterpretare a unei asemenea imagini porneşte de la evidenţe, de la date nemijlocit prezente, care nu trimit către un trecut "real", capabil de a fi retrăit la modul temporal, pentru ca validitatea construcţiei mentale să se verifice direct. De aceea şi incertitudinea *de facto* legată de oricare asemenea reconstituire *documentară*, de aceea principiala nedesăvîrşire a amintirilor. "Chiar dacă pornim de la ipoteza congruenţei dintre un trecut real şi unul construit, o certitudine asupra trecutului nu poate fi niciodată dobîndită; de fapt ne verificăm reconstrucţiile prin ceea ce *acceptăm* noi (subl. ns.) drept trecut şi le judecăm după gradul de potrivire cu acesta; dar trecutul acceptat se află în prezent şi, la rîndul său, este disponibil pentru o posibilă reconstrucţie"[42]. Prin aceea că subiectul îşi va extinde reflexivitatea acronizantă asupra întregului "exterior", obiectul însuşi va fi constituit ca unul "dinamic", în acţiune potenţială, ca subiect/obiect; fiecare obiect va fi localizat într-un spaţiu imaginar, în relaţie cu alte obiecte, şi plasat astfel într-o ordine evenimenţială, şi, pe de altă parte, fiecărui eveniment i se va conferi o origine cauzală, —în fond, schema cognitivă nu face decît să re-prezinte "lumea" conform logicii propriei geneze.

2.5.2.1. Este vorba, cu alte cuvinte, de acea "iluzie ontologică" a unei *logici absolutiste*, ce transformă constantele ipotetice în finalităţi absolute, într-o mişcare reducţionistă, denotativă, ce admite condiţia lor ipotetică, conotativă, doar în chip mijlocit, secundar. Umberto Eco a caracterizat plastic în polemica sa cu structuralismul ontologic, — pentru care l-a ales drept tipic reprezentant pe Claude

---

42 Mead (1969), p. 260.

Scanned with OKEN Scanner

Lévi-Strauss, —cele două alternative, ecou întîrziat al "certei universaliilor": "nu este iluzie ontologică faptul că se formulează o ipoteză asupra *identicului*, pentru a se ajunge la o examinare unitară a *diversității*. Este însă iluzie ontologică operațiunea de jefuire a magaziei cu provizii a *diversității*, pentru a găsi acolo, întotdeauna, imediat și cu absolută certitudine, *identitatea*"[43].

Viziunea primară despre lume percepe evenimentele ca fiind inițiate de obiecte și dirijate, influențate, de o voință. Fiecare obiect, arăta Piaget, va fi descris cu ajutorul unor expresii ce-i atribuie conștiință, și fiecare eveniment va fi redat ca acțiune intențională. Acest subiectivism al interpretării originare conferă lumii, în formele ei inițiale, o alură de fantastic, de irațional, de ontogenetic. Este semnificativ faptul că Marx va elabora primele elemente ale criticii fenomenelor ideologice din introducerea la *Zur Kritik der Hegelschen Rechtphilosophie* ca pe o critică a religiei, pe care o numește "conștiință pe dos —lume pe dos: expresie fantastică a esenței umane, fantastică pentru că o esență umană nu există în realitate"[44]. Faptul că limbajul se diferențiază abia după ce organismele dispun deja de o zestre de cunoștințe înmagazinate într-o anumită competență cognitivă se manifestă în chiar reflectarea "întîrzierii" de către formele gramaticale: mai ales relația fundamentală subiect-predicat se încadrează în ceea ce se numește model interpretativ al obiectelor și evenimentelor. Expresii curente în gîndirea și vorbirea obișnuită atribuie subiectului o însușire provenind dintr-o atribuire subiectivă, imaginară, a unei potențialități de acțiune conferite unui subiect gramatical ("cîinele este credincios" sau "ceața se ridică"); chiar și în cazul unor concepte mai puțin concrete, subiectul este conceput ca o unitate volitivă ("un gînd îmi trece prin cap"). Conținutul expresiv al unor

---

43 Eco (1972), p. 432.
44 MEW, vol. I, p. 378.

asemenea propoziţii n-ar putea fi înţeles dacă structura subiectivistă n-ar furniza o interpretare integrată chiar în construcţia gramaticală, menită a indica modul în care obiectul şi însuşirea, obiectul şi evenimentul sînt legate reciproc.

Obiectivarea iluzorie a schemei obiectiviste în structura limbii este mai puţin importantă pentru construcţia universului practic decît constituirea *temei*/paradigmei preliminare, căci, abia prin intermediul limbajului, procesul de cunoaştere al "exteriorului" depăşeşte faza primară a "formelor simple". Relaţia de semnificare, esenţială pentru constituirea sistemelor de semne lingvistice, a luat naştere ca fenomen subiectiv şi intersubiectiv de cuplare a unei semnificaţii de o paradigmă semnificativă, rezultat nemijlocit din comunicarea "interior"/"exterior". "Pentru omul primitiv lumea nu este nici goală, nici neînsufleţită, ci, din contra, ea musteşte de viaţă; propria-i individualitate este mărturia acestei vieţi în om, în animal, în plante şi toate fenomenele ce-l înconjoară — în bubuitura tunetului, în umbră, în luminişurile ciudate şi stranii ale pădurilor, în piatra de care se loveşte pe neaşteptate cînd merge la vînătoare. Ori de cîte ori un asemenea fenomen îi iese în cale, el este întotdeauna un «tu» şi niciodată un «el» neînsufleţit"[45]. Esenţială este pentru "subiectivitatea" schemei cognitive primitive identificarea cauzalităţii fenomenelor cu originea lor, iar originea, am constatat, este concepută ca subiectivitate a unui agent —explicaţiile date fenomenelor şi evenimentelor vor fi de aceea automat legate de acţiunea unui asemenea element subiectiv. În funcţionarea mecanismului relaţional de "cunoştinţe" constante, ca fenomen de "suprafaţă", schema subiectivistă se conturează ca un fundal interior şi paralel, utilizat de ori de cîte ori intervine în ţesătura vizibilă un hiatus, un gol de cunoş-

45 Frankfort, H./Frankfort H. A. /Wilson J. A. /Jacobsen Th.: *Frühlicht des Geistes. Wandlungen des Weltbildes im Alten Orient*, Stuttgart 1954, p.12.

tinţe, un spaţiu vid ce se cere completat şi explicat. De altfel, experienţa a dovedit că nu toate variabilele determinînd un anume eveniment sînt şi identificabile direct, în praxisul cotidian. Este şi motivul pentru care conceptul de "întîmplare" nu-şi găseşte loc în paradigma subiectivistă; aici "totul se leagă", în aşa fel încît în societăţile primitive, — dar şi în ceea ce gîndirea umană a moştenit de la ele, — coexistenţa obiectivului cu subiectivul are drept teren o realitate dublă, vizibilă şi invizibilă. Aşa-zisele lumi supranaturale reprezintă construcţii abstracte ale unor societăţi superioare, pentru care orice cîştig de cunoştinţe ştiinţifice are loc la "suprafaţă", în vreme ce fundalul subiectivist se păstrează, indiferent dacă inconştient sau conştient. În măsura în care explicaţiile subiectiviste coincid cu interpretări genetice ale fenomenelor, procedura descifrării urmăreşte identificarea şi "numirea" unui eveniment încadrabil, ca origine, în schema mentală acţionistă şi proiectabil, sub aceeaşi lupă interpretativă, pînă la Origine, punct dincolo de care nimic nu mai este de căutat şi de explicat. Faptul că acolo este perceput (mental) şi exprimat/explicat (prin limbaj) pe baza matricii subiectiviste, impregnată, se presupune, de chiar "substanţa" obiectelor, are drept urmare asocierea tuturor acestora, dar şi a fiecărei însuşiri exterioare a lor, cu complexul originar. Originea va fi înţeleasă, în consecinţă, drept un stadiu incipient al Fiindului.

Acestei logici subiectiviste i se datorează cu precădere reprezentarea despre *dublul sens* pe care l-ar cultiva gîndirea în relaţia ei cu substanţa — substanţa fiind, pe de o parte, materialitatea reală, determinabilă şi perceptibilă prin simţuri, dar concomitent şi mai ales, esenţă din care acest *realiter* s-a întrupat şi în funcţie de care se cuvine explicat. În căutarea originilor, schema subiectivistă ajunge să substanţializeze însăşi subiectivitatea originară, acel "centru" pe care şi-l închipuie ca origine a tuturor acţiunilor. Voinţa, "sufletul", forţa potenţială a originarului sînt substanţializate şi ele. Pentru că Originea devine "faptă"

Scanned with OKEN Scanner

doar prin intermediul *ideii*, şi numai prin *idee* evenimentul perceptibil se "formează" în chipul în care este perceput, şi ideile vor fi la rîndul lor substanţializate. Ele sînt socotite ca elemente ale Originarului, într-un "înainte" ce precede întruparea lor în fapte, aşa cum apar în lumea direct perceptibilă.

2.5.2.2. Întreaga istorie a filosofiei occidentale stăruie în jurul acestei problematici. Premisa structurală a doctrinei platoniciene despre *idee* nu trebuie căutată altundeva decît în praxiologia primitivă, după care *ideea* "precede" fapta în care se întrupează; *ideea* şi puterea subiectivităţii ar poseda o consistenţă şi o "greutate" faţă de care trecerea lor în "vizibil" nu constituie decît o diluare, o devalorizare. După Aristotel, Fiinţa reprezintă substratul existenţei, existenţa în sine, imuabilă în fluxul lucrurilor. Ea este totuna cu o substanţă primordială (*physis*); termenul desemnează totdeauna ceea ce este "primar, fundamental, persistent" în opoziţie cu ceea ce este "secundar, derivat tranzitoriu"[46]. Obiectul ştiinţei îl constituie însă nu "universalul" —*ousia*, "ceea ce există întotdeauna şi pretutindeni"[47] —insesizabil prin intermediul aparatului intelectual, căci "gîndind fiinţa, factorul gînditor se identifică cu ea"[48]. Originea absolută comprimă "conţinutul" şi "forma", esenţa şi aparenţa, substanţa şi funcţia. Ea este Unul, gîndirea care se gîndeşte pe sine. Intelectul uman, conceptualizant, nu poate formula în consecinţă decît concepte derivate din esenţă; "temeiul (raţiunea) unui lucru este determinat de esenţa lui"[49]. Categoriile prime, cele dintîi ce aparţin *logosului*, reprezintă "forme" împărtăşindu-se din "conţinutul" universalului neconceptualizabil: "universalul este acel ceva care, fiind în Unu, este născut apt să fie în mulţi.şi prin aceasta, fiind în mulţi prin aptitudine, este predicabil despre aceş-

---

46 Dumitriu (1974), p. 91.
47 Ibid., p. 98.
48 Ibid., p. 95.
49 Ibid., p. 97.

tia"[50]. Intelectul sesizează şi determină în primă instanţă unităţi existenţiale primare, (sau secunde în raport cu *ousia*) —*universaliile* "maxime", scheme categoriale divizibile succesiv şi ierarhizat, "de sus în jos", dar care păstrează în ele esenţa substanţializată a Fiinţei. "Pătrunderea intelectuală a unui universal înseamnă de fapt pătrunderea în zona existenţială imediat superioară lui"[51]; dată fiind dubla sa natură — "formă" a unui "conţinut" anterior, semnificantul unui semnificat originar —universalul a fost interpretat şi ca *dicitur*, "cunoaşterea categorială prin predicaţia universalului", dar şi ca *inesse*, "cunoaşterea categorială de natură pur ontologică"[52]. De această ambiguitate, datorată lui Aristotel, se leagă în Evul Mediu "cearta universaliilor", axată pe dilema dacă unui concept îi revine "o realitate" proprie lui sau nu. Ambele "imagini" ale lumii, cea a *realismului* teologic medieval şi cea a *nominalismului* anunţînd era modernă, postulează însă că realitatea nu este accesibilă direct prin lumea perceptibilă, prin simţurile omului, că indiferent dacă ceea ce se înţelege prin cunoaştere adoptă calea lui *dicitur* sau *inesse*, adevărul este unul anterior. În termenii Juliei Kristeva, "gîndirea semnului", moştenitoarea nominalismului modern, nu va face decît să continue sub acest raport "gîndirea simbolului", proprie nominalismului medieval. "Semnul... păstrează caracteristica fundamentală a simbolului: ireductibilitatea termenilor, adică, în cazul semnului, a referentului la semnificat şi a semnificatului la semnificant, şi pornind de aici, a tuturor unităţilor structurii semnificante însăşi"[53].

În ambele sisteme, o lume a aparenţelor se introduce între subiect, cel care percepe, şi obiect, realitatea; în consecinţă, contemplarea nemijlocită a obiectelor şi a mişcărilor lor n-ar garanta receptorilor accesul către adevăr,

---

[50] Dumitriu (1986), p. 405.
[51] Dumitriu (1974), p. 108.
[52] Ibid., p. 109.
[53] Kristeva (1969), p. 57.

către realitate. Desigur, absenţa realităţii în versiunea teologică are un caracter diferit de aceeaşi absenţă în viziunea scientistă a realităţii. Limita metafizică ce structurează cosmosul creştin desparte o lume cerească a esenţei de una pămîntească a aparenţei; apăsat de păcatul originar, omul şi-ar fi pierdut capacitatea de a mai sesiza ordinea divină, către care se întoarce mereu, sperînd a i se revela. Dar oricît de misterioasă, realitatea teologiei rămîne totuşi una substanţială. Dintr-un alt punct de vedere, Galileo Galilei va relua aceeaşi idee a hiatusului dintre esenţă şi aparenţă, interpretînd-o printr-o semnificativă metaforă: "Filosofia este scrisă în marea carte a naturii, aflată mereu sub ochii noştri, dar pe care nimeni nu este în stare să o citească decît dacă a învăţat mai înainte să priceapă cifrul în care este scrisă"[54]. Simţurile sînt înşelătoare, pretind şi învăţaţii Renaşterii; realitatea se află undeva în spatele lor, reductibilă şi calculabilă matematic, într-o corespondenţă logică cu lumea fizică. Un pas mai departe, filosofia carteziană, încununarea nominalismului burgheziei victorioase, ajunge să proclame substanţialitatea raţiunii drept principiu fundamental. Descartes s-a străduit cu obstinaţie să demonstreze că şi reprezentările posedă o "consistenţă", ce le-ar reveni ca reflex al originii lor: "şi, în fine, recunosc faptul că semnificaţia unei reprezentări nu poate fi produsă de ceva doar posibil, ci doar de ceva real sau obiectiv"[55]. Aşa-numitul temei ontologic al existenţei lui Dumnezeu a fost invocat de Descartes pornind de aici; logica acestei argumentări se sprijină pe aceeaşi convingere că orice obiect poate fi conceput ca atare doar printr-un raport de "împărtăşire" din originea sa, din care "se trage"[56]. El participă la unitatea substanţială iniţială, iar

54 În *Il Saggiatore VI*, apud Ernst Cassirer: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Darmstadt, 1963, p. 165.
55 Descartes, René: *Meditationes*, în *Oeuvres*, vol. VII, Paris 1964, p. 47.
56 Ibid., p. 20; argumentaţia este cunoscută: "pentru că, printre celelalte reprezentări, o aflu în mine şi pe cea a divinităţii, dar, pe de altă parte,

"obiectualitatea" sa, "conţinutul", se definesc prin raportare la aceasta. Pe asemenea cale, fiecare "obiect" al subiectivităţii va fi în mod necesar reificat şi substanţializat — ideile primesc statutul unei materialităţi specifice, pe care gîndirea, susţine Kant, ar "forma-o". Reificarea mecanicistă a mers pînă într-acolo încît propoziţia contradicţiei a fost transpusă în lumea fizică, în legea după care acolo unde se află un corp nu se poate afla concomitent şi un altul[57].

Originarul, am văzut, este reconstruit prin recursul la subiectivitatea unui agent în acţiune; a acţiona înseamnă a plasa cîmpul motivaţional şi interesul unui subiect în acţiune înafara sa — cine acţionează doreşte să schimbe ceva, fie şi un anume dat psihic. Originea acţiunii se află, aşadar, într-un subiect care o declanşează, iar motivaţia şi interesul care au determinat-o trimit la condiţiile în care ea a avut loc, condiţii legate, la rîndul lor, într-un lanţ motivaţional şi supuse, individual sau în lanţ, subiectivităţii agentului propriu-zis. "De fiecare dată cînd este vorba de un subiect, este implicată reprezentarea sa spaţială şi temporală ca provenind de la un centru de acţiune inaccesibil direct, ce apare drept organizator al tuturor acţiunilor sale"[58]: vezi doctrina despre cauzalitate a lui Aristotel sau propoziţia kantiană definind efectul prin aceea că este provocat de o cauză înţeleasă ca forţă activă ce depinde de "cauzalitatea cauzei sale", cu alte cuvinte de acea forţă a Originarului, înţeleasă ca acţiune producătoare de efecte. "Această cauzalitate, spune Kant, trimite la conceptul de forţă, şi mai departe, la conceptul de substanţă". Toate cele trei noţiuni par a fi legate între ele. "Acolo unde este

---

această reprezentare are drept conţinut o substanţă nesfîrşită, atotputernică, atotştiutoare şi liberă, ea nu poate proveni de la şi din mine, căci în cea dintîi cauză a ei trebuie să se găsească tot atîta substanţă precum în efectul ei — ergo, Dumnezeu există".

57 Kant (1969), p. 217 şi urm.

58 Dux (1982), p. 127.

acţiune şi forţă, acolo este şi substanţă şi doar aici trebuie căutat sălaşul acelui izvor fertil al tuturor fenomenelor". Prin acţiune, Kant înţelegea relaţia dintre subiectul cauzalităţii şi efectul ei, iar prin cauzalitate modalitatea de a se manifesta a subiectului, inclusiv ca acţiune, "căci, după principiul cauzalităţii, acţiunile reprezintă motivul primar al tuturor schimbărilor fenomenale"[59]. Momentul explicaţiei şi al interpretării se asociază automat cu cauzalitatea, dar şi cu reprezentarea unui agent în acţiune, ca organ al lanţului succesiv de consecinţe. Modalitatea conceptuală de a organiza realitatea permite producerea nelimitată de relaţii obiectuale, totuna cu acea manieră de relaţionare a obiectelor ce conferă lumilor primitive, structurate "subiectivist" o trăsătură prin excelenţă *mitică*.

2.5.2.3. Antropologii au înţeles prin mitică acea însuşire a gîndirii primitive de a produce şi crea scheme obiectuale ce integrează, în unităţi concepute subiectiv, lanţuri de obiecte trimiţînd către un centru subiectiv determinat, unităţi care, substanţializate, îşi atribuie o dimensiune de adîncime specifică. Dinamica "fundalului" asigură posibilităţi nelimitate ale reordonării lumii exterioare şi vizibile. Greimas a asociat *practicul* cu înfăptuirea, cu realul vizibil, şi *miticul* cu dorinţa, cu potenţialul[60]; pentru edificiul social în care vieţuieşte omul, "naturalul" deţine, pe lîngă propria-i identitate, şi o valenţă culturală, deschisă, virtuală, semnificantă dincolo de aparenţă[61]. Dacă "identitatea" obiectelor se defineşte prin însuşirile lor, în lumea reprezentărilor subiectiviste ea rezultă tocmai din acea dinamică latentă, tipică, sugerînd că însuşirile ar proveni dintr-o substanţă iniţială, subiectivizată. Ceea ce poate fi perceput la contactul cu obiectul n-ar constitui decît o "coajă", o percepţie subiectivă a unei obiectivităţi aflate dincolo de obiect; între substanţă şi însuşire relaţia este una de

---

59 Kant, *op. cit.*
60 Greimas (1975), p. 83.
61 Ibid., p. 75.

emanaţie, de cvasi-identitate ca acţiune potenţială. În subiectul/substanţă se depozitează ceea ce devine vizibil pe latura însuşirilor. Mijloacele conceptuale ce caracterizează însuşirile vor fi desprinse de obiectul concret şi, astfel, autonomizate — odată cu fixarea lor verbală, conceptualizarea atinge o nouă treaptă de abstractizare. Mînuite ca entităţi/substanţe, aceleaşi însuşiri la obiecte diferite vor fi atribuite unei aceleiaşi substanţe/subiect. După acest principiu sînt structurate cosmologii: prin intermediul substanţei/subiect, obiectele diferite sînt considerat a aparţine unei unităţi substanţiale inaccesibile înţelegerii normale. Ia astfel naştere o identitate specifică a diversităţii, o logică în virtutea căreia numele, umbra, imaginea, vor fi considerate identice cu obiectul pe care îl reprezintă.

Literatura etnologică desemnează această alăturare a obiectelor diferite prin intermediul unei trăsături asemănătoare drept "gîndire analogică"; ea decurge din chiar logica substanţializării însuşirilor: la însuşiri similare —o unică substanţă/subiect. Proiecţia evenimentelor în scheme de acţiune dă naştere şi unei dimensiuni temporale "de adîncime" —ceva există pentru *a deveni* şi pentru că a fost *creat*. Dacă în gîndirea mitică, aşa cum am constatat, există o relaţie emanativă între Origine şi realitatea dată, relaţie ce defineşte identitatea, rezultă că respectiva Origine rămîne mereu actuală, prezentă la timpul prezent, ca forţă decisivă a ceea ce există şi durează în realitate. Nu numai că trecutul îşi exercită tutela asupra prezentului şi viitorului, ci, mai ales, el dispune de o prezenţă substanţială ca nucleu constant, permanent, neschimbat al timpurilor secunde; el este "miezul" pe care-l acoperă aparenţa prezentului şi a viitorului. Dinamica dimensiunii temporale coincide într-o multitudine de mituri cu dinamica "începutului" absolut, conservat în durata şi ordinea actuală şi viitoare. La modul elementar, explicaţia acestui mecanism de gîndire se leagă şi de dependenţa omului de "ordinea" în care îi e dat să trăiască, ordine fie naturală, fie socială, pe care o găseşte în

sine precară şi pe care simte nevoia să o justifice printr-un raport originar, care să o legitimeze. Destule mituri şi rituri celebrează de aceea naşterea ordinii din haos, ordine ce-şi dobîndeşte abia astfel o durată; identitatea dintre prezent şi trecutul-origine reprezintă o garanţie a stabilităţii care, fără a anula timpul/schimbarea/evoluţia, le relativizează şi le limitează doar la aparenţă, la suprafaţa lucrurilor. Ceea ce miturile păstrează la nivel verbal este transpus de către practica rituală, ca invocare, într-un pseudo-Real, model al *reîntoarcerii* căreia i se atribuie, substanţial, aceeaşi forţă ca şi evenimentului iniţial. "Un corolar al acestei atitudini faţă de timp este o bogată dezvoltare a activităţilor menite să nege trecerea sa printr-o «întoarcere la origini». Astfel de activităţi depind, în chip caracteristic, de premisa magică după care o afirmaţie simbolică privitoare la un eveniment arhetipal poate, într-un anumit sens, să recreeze acel eveniment şi să şteargă urmele trecerii timpului trecut de la săvîrşirea sa originară"[62]. Timpul şi istoria vor fi, prin convenţie, suspendate tocmai pentru a li se sublinia precaritatea în raport cu iniţialitatea ce le guvernează. "Valoarea conferită continuităţii este atît de mare încît ei (primitivii, n. ns.) nu sînt pur şi simplu un neam «fără istorie»: sînt un neam care a fost în stare, într-un anumit sens, să «biruie» istoria, să devină anistorici în dispoziţii, puncte de vedere, viaţă"[63]. Atunci cînd Hesiod declara că muzele i-ar fi încredinţat misiunea să vorbească despre "ce este, ce va fi şi ce a fost", asemenea dimensionare temporală nu trebuie confundată cîtuşi de puţin cu apariţia vreunei conştiinţe istorice, ci înţeleasă ca apel la aceeaşi substanţialitate a temporalului, ce devalorizează efectele "trecerii" timpului. Mai mult, oricare copie dotată cu trăsăturile unui original

---

62 Horton, R.: *Africa Traditional Thought and Western Science*, apud Dux (1982), p. 135.

63 Stanner, W.: *The Dreaming*, în Lesso W./Vogt E. (ed.): *Reader in Comparative Religion. An Anthropological Approach*, New York 1972, p.276.

deţine în logica primitivă şi puterea iniţială a originalului. Formula hegeliană a Originii ca sinteză de substanţă şi subiectivitate îşi vădeşte, iată, rădăcini mai adînci decît pare a şi le fi închipuit chiar autorul ei.

2.5.2.4. Dificultăţile pe care le întîmpină din punct de vedere epistemologic o ştiinţă a praxisului, şi, în general, încercarea culturologică de a i se substitui, ţin de problema esenţială, conştientizată atît de marxism, cît şi de sociologia analitică, de a cuprinde într-o schemă cognitivă, într-o "reprezentare" (care este "subiectivă" şi "istorică"), fenomenul obiectiv al evoluţiei şi istoriei (în special), al schimbării, al mişcării (în general). Conceptul hegelian de "acţiune" (*Handeln*), pe care Marx îl echivala conceptului de "muncă" (*Arbeit*), a fost definit de autorul epocalei *Phänomenologie des Geistes* în primul rînd ca "faptă", şi aceasta, la rîndul ei, ca esenţă *negativă* a individualităţii: "Adevărata fiinţă a omului este mai degrabă fapta sa; în ea individualitatea este reală, individualitatea se prezintă mai curînd în faptă ca fiind esenţa negativă, care nu este decît întrucît suprimă fiinţa"[64]. Negaţia se manifestă prin muncă şi prin limbă, negate fiind atît fiinţa nemijlocită, cît şi potenţialitatea individualităţii. Cei doi termeni ce intră în relaţie prin faptă sînt "interiorul" şi "alteritatea", în aşa fel încît individualitatea devine o "fiinţă pentru ceilalţi". "Limbajul şi munca sînt expresii exterioare în care individul nu se mai posedă şi nu se mai păstrează pe el însuşi, ci lasă ca interiorul să iasă cu totul înafara sa şi-l părăseşte altora"[65]. O a doua latură a negativităţii faptei se manifestă printr-o acţiune a conştiinţei, prin care individualitatea se confundă cu realitatea făptuită, ce devine astfel făptuirea ei; acţiunea conştiinţei reprezintă, ca recunoaştere a "vinei", o recunoaştere a realităţii faptei, a schimbării, a mişcării. "Acţiunea exprimă tocmai unitatea realităţii şi a substanţei; ea exprimă faptul că realitatea nu este contingentă prin

---

64 Hegel (1965), p. 182.
65 Ibid., p. 176.

prezență, dar că, în unire cu esența, ea nu e dată nici unui drept care nu e drept adevărat. În virtutea acestei realități și în virtutea acțiunii ei, conștiința etică trebuie să recunoască opusul său ca fiind realitatea ei"[66]. Abia însă de aici încolo se precizează contradicția dintre cele două laturi ale făptuirii, căci "această recunoaștere exprimă că scindarea între scopul etic și realitate a fost depășită; ea înseamnă reîntoarcerea la intenția etică, ce știe că nimic nu valorează decît ce este drept. Prin aceasta însă, cel ce acționează renunță la caracterul său și la realitatea Sinelui său și a fost nimicit. Ființa lui rezidă în a aparține legii sale etice, ca substanță a sa; recunoscînd însă ce-i e opus, aceasta a încetat să-i fie substanța; și, în locul realității sale, el a atins irealitatea, intenția"[67].

Soluția lui Hegel apelează la aceeași reprezentare subiectivizată a substanțialității ce se determină pe sine, reprezentare impregnată de chiar filtrul primar al "imaginării" lumii exterioare, în sinteza individuală dintre cunoaștere și recunoaștere. "Cuvîntul împăcării este spiritul existent-în-fapt care intuiește cunoașterea pură a lui însuși ca esență universală în opusul lui, în cunoașterea pură de sine ca fiind singularitatea absolută existentă în sine, o recunoaștere reciprocă, care este spiritul absolut"[68]. În măsura în care individualitatea se leapădă de sine și "devine un Acesta suprimat"[69], ea accede la calitatea de universal. Dar "subiectivizarea" substanței, "reprezentarea ei" dă naștere însăși conștiinței unei istorii a Realului, imaginii sale culturale; societatea, ca suprastructură a Realului, se va defini printr-un praxis autonom prin aceea că, așa cum o face Hegel, își atribuie drept obiectivă, ca "mișcare a scopului"[70], o imagine despre acțiune ce aparține conștiinței de

66 Ibid., p. 265.
67 Ibid., p. 266.
68 Ibid., p. 379.
69 Ibid., p. 378.
70 Hegel (1966)[1], p. 744.

Scanned with OKEN Scanner


sine a faptei, înţeleasă drept "fiinţă pentru Altul". Dialectica marxistă, ea însăşi o "reprezentare" culturală, se va revendica de aceea de la Hegel căci, spune Marx, meritul fenomenologiei hegeliene ar fi acela că autorul ei concepe naşterea umanităţii ca pe un proces şi că înţelege pe omul real ca pe un rezultat al propriei munci a acestuia[71]. În vreme însă ce Marx, într-un efort de obiectivare, concepe individualitatea prin categorii ale muncii sociale, ţelul istoriei fiind, după el, producerea socială de indivizi "totali", conştienţi de sine şi formaţi prin ei înşişi, pentru Hegel sensul istoriei va fi gîndit şi definit regresiv prin acţiunea individuală ce se reprezintă pe sine, iar realitatea din jur prin cunoaşterea logică. Reflecţia despre acţiune nu poate fi la el decît una individualistă, căci ea gîndeşte totalitatea obiectivă prin acea individualitate absolută care-şi proiectează scopurile în virtutea unei logici absolutiste. Observaţia lui Kojève cu privire la statutul dialecticii hegeliene, care pentru filosoful german ar constitui mai mult decît o simplă metodă, căci "adevărul pe care ea îl încorporează este rezultatul final al dialecticii reale sau active a istoriei universale pe care gîndirea sa se mulţumeşte să o reproducă prin vorbire"[72], nu face decît să descrie procedura hegeliană de relaţionare a motivaţiei inteligibile a acţiunii cu realizarea ei empirică. Pentru Hegel, "scopul" nu este judecată de "finalitate", aşa cum îl considera Kant, ci "conţinut" al unei acţiuni ce-l înfăptuieşte, ceea ce presupune o obiectivitate exterioară lui. De aceea, pentru a fi cuprins în "înfăptuirea" sa, el trebuie conceput ca raţionament logic, ca realizare finită. "Scopul este universalul concret, care posedă în el însuşi momentul particularităţii şi exteriorităţii şi care e, din acest motiv, activ, fiind tendinţă de a se respinge pe sine de la sine însuşi. Conceptul e ca scop, fără îndoială, o judecată obiectivă, unde una

---

71 MEW, vol. I, p. 574.

72 Kojève, A., în Fetscher Iring (ed.): *Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens*, Frankfurt 1975, p. 150.

dintre determinaţii, subiectul, anume conceptul concret, este determinat prin sine însuşi, iar cealaltă determinaţie este nu numai un predicat, ci obiectivitate exterioară. Dar relaţia de scop nu e pentru aceasta judecata reflexivă care consideră obiectele externe numai conform unei unităţi, ca şi cînd ne-ar fi dat-o un obiect pentru uzul facultăţii noastre de cunoaştere, ci relaţia de scop este adevărul care este-în-sine-şi-pentru-sine, care judecă obiectiv şi determină în chip absolut obiectivitatea exterioară. Prin aceasta, relaţia de scop e mai mult decît judecată, ea este silogismul conceptului liber de sine stătător, care prin intermediul obiectivităţii se uneşte cu sine însuşi"[73].

Atîta vreme cît "relaţia de scop" va fi "reflectată" de logică drept *producere* întemeiată pe o obiectivitate exterioară, "formularea" subiectivă a unui concept autonom "cufundat" în această obiectivitate pare insolubilă: reflectarea sa nu poate trece de iluzia unei "infinităţi rele"[74] ce împiedică desfăşurarea şi "închiderea" silogismului ca finalitate corespunzătoare, perfect simetrică şi identică cu "desăvîrşirea" acţiunii reale. "Reflectarea" însăşi s-ar nega pe sine în această desăvîrşire, ceea ce se întîmplă, crede Hegel, abia atunci cînd "ceea ce limitează încă conceptul obiectiv, propria sa concepţie despre sine, dispare în urma reflectării asupra ceea ce este în sine realizarea lui"[75]. Diferenţa între mijloc şi scop, scop şi obiectivitate exterioară, diferenţă ce trebuie luată în consideraţie în cazul acţiunii empirice, nu mai reprezintă doar fapt al realităţii exterioare şi obiective şi ţine nu mai puţin de "viziunea" pe care cunoaşterea o deţine despre acestă realitate: "Conceptul obiectiv îşi stă numai sieşi în cale prin această părere a sa şi el nu trebuie în această privinţă să se îndrepte contra realităţii exterioare, ci împotriva sa însuşi"[76]. Acţiunea cunoaşterii —ca o

---

73 Hegel, *op. cit.*, p. 741.
74 Ibid., p. 752.
75 Ibid., p. 824.
76 Ibid.

cunoaştere în vederea unui scop —trebuie să-şi devină ei înseşi "conţinut", încît scopul să poată apărea ca "mijlocire" şi "unitate" a conceptului[77], unitate dialectică în care reflectarea să se poată nega, ca şi producerea reală în produsul ei. "În rezultat, mijlocirea se suprimă pe ea însăşi; avem un mod nemijlocit care nu este restabilirea presupoziţiei, ci, din contra, e suprimarea ei"[78]. Ceea ce nu înseamnă decît că procesul cunoaşterii poate fi considerat ca acţiune şi acţiunea drept proces al cunoaşterii. Abia de aici încolo iluzia "infinităţii rele" se dizolvă în chiar reprezentarea ei. "Exterioritatea de sine stătătoare a obiectului faţă de concept, exterioritate pe care scopul şi-o presupune, este afirmată în această presupoziţie ca o aparenţă neesenţială şi deja suprimată în sine şi pentru sine; activitatea scopului este, prin urmare, propriu-zis numai manifestarea acestei aparenţe şi suprimarea ei"[79]. Logica hegeliană pare a rezolva chestiunea cunoaşterii ca pe una a recunoaşterii; ea urmăreşte o re-prezentare "pozitivă" a acţiunii şi cunoaşterii, lăsînd acţiunea să se reprezinte ea însăşi prin reflexia relaţiei ei de scop. Marx a numit o asemenea acţiune, ce coincide cu reflecţia despre ea, "făptuirea filosofiei".

2.5.3.1. În *De la grammatologie*, Jacques Derrida sublinia relaţia ce leagă logica lui Hegel de o tradiţia filosofică mergînd pînă la Aristotel şi dincolo de el, în "anterioritatea" istoriei gîndirii occidentale, dar şi o alta, reverberînd de la Hegel încolo înspre un întreg şir de concepte, care, filtrate de lingvistica saussuriană şi post-saussuriană, nu încetează a fi prezente în culturologia actuală: conceptul timpului "gîndit" pornind de la mişcarea spaţială, substanţialismul şi cauzalitatea originară, cultivate de o logică absolutistă şi subiectivistă, pînă la logocentrism —"teologia conceptului absolut ca logos"[80]. Reprezentarea medievală a creaţiei prin

77 Ibid., p. 747.
78 Ibid., p. 824.
79 Ibid., p. 753.
80 Derrida (1967)², p. 105.

cuvîntul divin, a lumii ca directă actualizare a Verbului inițial, a inspirat, să nu uităm, faimoasa doctrină a celor patru interpretări ale Bibliei postulînd toate o semnificație unică, Un adevăr, expresie a unui unic mesaj celest: lumea "verbalizată" are caracterul unui *onomasticon*, iar, ca *orbis pictus*, ea poate fi cuprinsă la modul imaginativ în totalitatea ei prin aceea că întreaga creație trimite la logosul divinității. Se garantează astfel unitatea substanțială și nemijlocită dintre Nume și lucru, căci cuvintele "participă" la denotatul lor, cu care sînt omogene. Contestarea nominalistă a semnificării mijlocite, arbitrare, prin cuvînt, ca *flatus vocis*, cum îl numea William Ockham, n-a făcut decît să acorde logocentrismului girul raționalității. Pentru nominalism, o asemenea deschidere este tipică; contestînd premisa platoniciană după care toate expresiile predicative (substantive, adjective, verbe) reprezintă nume ale unor obiecte ideale, el le interpretează ca expresii care, într-un anumit context, emit un sens, fără a numi de fapt *ceva* anume. Conștiința de sine a culturalului, cu alte cuvinte a existenței sociale a omului într-o lume construită de el în limbaj, a glisat de la extrema "realistă" a unui cronic complex de inferioritate față de "exteriorul" natural și supra-natural, și voința emancipării, mergînd pînă la desemnarea de către nominalistul Abelardus a tuturor elementelor acestui "exterior" drept *res ficta*, creații ale rațiunii[81]; că rațiunea se poate transforma însă într-un "exterior" coercitiv al subiectivității o demonstrează evoluția care, de la Descartes, prin Hegel, a dus la Wittgenstein. Pentru modelul explicativ, totalitar și logocentric, al raționalismului cartezian, lumea se putea "concretiza" în gînduri și "reprezenta" fidel prin semne, în așa fel încît relația dintre obiect și reprezentantul său să poată fi lămurită, analizată și reconstruită fidel pe cale rațională. Limba (și cunoașterea prin intermediul ei) se caracterizau

81 Întreaga problematică a universaliilor în Stegmüller (1956, 1957).

la rîndul lor printr-o gramatică universală şi printr-o "artă a interpretării" decurgînd de aici, cu reguli fixe şi stabile. De vreme ce "esenţa" obiectelor o constituie idêile, între judecăţile unei raţiuni (concepute şi teologic) şi formele verbale ar fi existat o armonie prestabilită, încît a înţelege o propoziţie echivala cu a înţelege ceea ce era "raţional" în ea. Spinoza declara la rîndul său că înţelegerea ("logosul") reprezintă "modul infinit, imediat al substanţei divine"[82]. Gîndurile constituite după asemenea invariante "reguli ale sufletului" ar desemna obiecte în sine, aşa cum sînt, independente de interpretarea individuală, încît acele propoziţii sprijinite pe axiome ale raţiunii, pretinzînd astfel a fi adevărate, n-ar avea nevoie de mijlocirea unui propriu-zis act de înţelegere —se considera că "se înţeleg de la sine", dată fiind participarea paritară la actul comunicativ a doi parteneri. Nu istoria, desfăşurarea temporală, reprezenta măsura adevărului, complexul istoric fiind acuzat a-şi masca raţionalitatea cu ajutorul unor modele metalogice, iraţionale.

2.5.3.2. Binecunoscuta propoziţie finală din *Cours de linguistique générale* nu lasă nici o îndoială asupra direcţiei ce a marcat lingvistica şi filosofia limbii în secolul nostru: "Lingvistica are drept obiect unic şi veritabil limba, considerată în ea însăşi şi pentru ea însăşi"[83]. Prin *limbă*, Saussure înţelegea desigur sistemul *langue*, sau *codul*, dincolo de actele inovative pe care lingvistul le plasează în vorbirea individuală, ca şi de planul planul interacţiunii simbolice vii în dialog. Expresia "sistem" constituie pentru el un principiu ordonator în virtutea căruia bagajul de cuvinte al unei limbi poate fi în aşa fel "articulat", încît să poată fi recunoscut şi stăpînit ca marcă a identităţii ei absolute, ceea ce poate fi întreprins prin acte de diferenţiere şi combinare. Diferenţierea nu poate avea loc nemijlocit pe

---

82 Apud Derrida, *op. cit.*
83 Saussure (1979), p. 317.

latura semnificatului semnului verbal, ci doar pe latura semnificantului; semnificaţii ("conţinuturile") sînt inaccesibili, pentru că amorfi, pur spirituali şi fără un profil concret care să-i delimiteze, încît numai semnificanţii, imaginea lor acustică sau structurală, îi poate deosebi. Adăugînd aici şi virtutea lor de combinare ierarhică, unităţile minime ale sistemului care, din semne, prin cuvinte şi fraze, devin în cele din urmă texte, îngăduie o definire a structurii ca sistem de perechi "conţinut"/"formă" ("expresie"), aşadar *signifié* şi *signifiant*, în aşa fel încît, conform regulii *codului*, fiecărui semnificant îi corespunde un singur semnificat, condiţie necesară şi suficientă pentru diferenţierea şi recombinarea semnelor. Modelul conduce direct la faimoasa analogie a lui Lévi-Strauss dintre structură şi cristal[84]: semnele individuale par a fi guvernate de o lege invariantă faţă de care se comportă precum cazuri particulare vizavi de un element central, la fel cum în molecula cristalizată elementele nu sînt doar bine diferenţiate unul de celălalt, ci şi plasate (la o temperatură constantă) într-un aranjament spaţial fix şi controlabil. În cosmosul metafizic domneşte "ordinea", în măsura în care legile spiritului uman stăpînesc forma materiei: natura şi materialitatea temporală devin obiecte ale unei raţiuni atotputernice.

Dacă structuralismul saussurian înlătură în ansamblul filosofic pe care-l implică una din trăsăturile de bază ale metafizicii clasice, aceea că lumea sensibilă este reflectarea unei lumi suprasensibile, —dat fiind că adoptă principiul nominalist al semnificării mijlocite, arbitrare, — el păstrează în tradiţie raţionalist-carteziană o alta, concretizată în efortul de a decela principii general ordonatoare şi regularităţi universale, ceea ce Lévi-Strauss numea spiritul inconştient aflat în spatele structurilor. Modelul lingvistic al lumii (*linguistic term*), ce adaugă lingvisticii structurale gramatica generativă, filosofia analitică a limbii, teoria

---

[84] Lévi-Strauss (1958), p. 254.

actelor de limbaj, teoria cibernetică a informaţiei, etc., încearcă să instituie un cod al Originarului (precum conceptul de *langue* sau taxonomia actelor ilocuţionare), din care "evenimentele" individuale ale vorbirii s-ar deduce precum fraze particulare ale unei reguli generale. Premisa modelului a fost foarte sintetic formulată de Searle, în aserţiunea după care fiecare repetare a unui *type*, (acţiune comunicativă tipizată, echivalată îndeobşte cu conceptul de *temă*), "implică noţiunea de repetiţie a identicului"[85]. Chiar dacă un *cod* se comportă vizavi de vorbirea reală ca pură "virtualitate" actualizabilă şi limba se real-izează numai ca vorbire, nu înseamnă însă că fundamentul ei existenţial ar ţine, conform aceluiaşi model, de o asemenea realitate. Exemplul lui Saussure în acest sens merită reluat: încercarea de a identifica semnificaţia unui cuvînt prin alcătuirea sa fonetică, deci material-temporală, este sortită eşecului pentru că nici un cuvînt nu va putea fi "redat" de toţi vorbitorii, şi nici măcar de către un singur vorbitor, în momente şi situaţii diferite, într-un chip absolut identic —identificarea sa cu unul şi acelaşi cuvînt nu poate avea loc decît ca ipoteză raţională. Evenimentul produs prin canalul fonator ar reprezenta un caz al unui *type* lingvistic general, care aparţine registrului vorbirii. Abia această ipoteză, pe baza căreia un lanţ de sunete s-ar asocia unui sens, conferă, după Saussure şi urmaşii săi, identitatea unui semn. Pe de altă parte, pentru a putea proceda la această identificare a unor sunete diferite ale unui *type*, sistemul limbii trebuie stăpînit în totalitatea sa, deci se presupune a fi prezent şi preexistent, stabil şi atemporal. Limba nu este, de aceea, "conţinut", ci "formă": considerată ca sistem de diferenţieri pure, ea nu constituie un rezervor de semnificaţii "pozitive", ci doar o ţesătură de "valori" —definite de Saussure ca trimitere *ex negativo* la alte valori[86]. Deja în studiul său din

---

85 Searle, John R.: "Reiterating the Differences. A Reply to Derrida", în *Glyph*, 1/1977, p. 199.
86 Saussure (1979), p. 49.

1910, intitulat *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, Ernst Cassirer formula una din paradigmele teoretice de bază ale structuralismului[87]: aşa-zisele transformări de care vorbeşte Saussure ar reprezenta de fapt calitatea de *funcţii* pe care o deţin elementele unei structuri. Un element devine funcţie tocmai prin aceea că se desprinde de realitatea sa materială, transformîndu-se într-o unitate sistematică; una şi aceeaşi funcţie poate fi preluată de elemente absolut diferite din punct de vedere material. "Opoziţia dintre simplitatea structurii pe de o parte, complexitatea elementelor pe de altă parte, s-ar traduce prin faptul că mai multe elemente sînt întotdeauna disponibile (ca şi cum ar fi în concurenţă unele cu altele) pentru a ocupa aceeaşi poziţie în structură"[88]. Dacă există aşadar libertatea de a atribui substanţe diferite aceleiaşi *valori-funcţie*, funcţiile, din contra, nu sînt interşanjabile; variaţia şi multitudinea transformărilor sînt, după Saussure, controlate de exigenţele sistemului, traduse în regula după care, indiferent de diversitatea substanţializărilor, el rămîne identic cu sine însuşi. Într-o perspectivă ce trimite la estetismul pur profesat de Croce în *Estetica* şi *Poesia*, chestiunile legate de semantică sînt, de fapt, escamotate, sacrificate fiind pe altarul arhitecturii sistemului; ele vor glisa de la nivelul "hiposemic", unde le plasase paralelismul fonetico-lexical al lui Aristotel, la cel al ansamblului sistemului lingvistic, conceput în totalitatea sa ca unul închis, "baricadat" în faţa oricărei inovaţii subiective. "Ansamblul formulat din punct de vedere lingvistic şi conceput ca sistem ar compensa, în perspectivă semantică, vacuitatea atomilor semici"[89]. Noţiunea axiomatică de "superficialitate" este de aceea preferabilă "profunzimii" în sens bergsonian, profunzime ce aparţine subiectului, non-logicităţii şi ambiguităţii sale; or o "deviere" către "profunzimea" temporalizată ar pune în discuţie

87 Cassirer (1923)^2.
88 Lévi-Strauss (1958), p. 72.
89 Durand (1979), p. 49.

întregul echilibru al sistemului —de unde şi reticenţa lui Saussure faţă de diacronie, sau, mai recent, declarata "aversiune" a lui Greimas "vizavi de o semantică ce ar avea pretenţia să descrie o substanţă psihică" ireductibilă din punct de vedere categorial şi, "prin chiar aceasta, punînd din nou sub semnul întrebării principiul identităţii"[90]. Linearitatea binară a maşinii electronice exprimă cel mai bine ceea ce filosofia structuralismului clasic înţelege prin "superficialitate".

2.5.3.3. Lévi-Strauss a insistat în chip explicit, în descendenţa aceleiaşi tradiţii raţionalist-empiriste aneantizînd eul subiectiv, asupra vacuităţii funciare a psihismului uman, ca inconştient. Mai mult, el va invoca în favoarea obiectivităţii un alibi materialist; o frază precum "omul este structurat de structură" se doreşte o provocare la adresa idealismului, vizînd, desigur, "subiectul transcendental" ordonator al lui Kant, sau, într-o ipostază sublimată, *ideea* lui Hegel. Este ştiut că Lévi-Strauss a apreciat ca pe un cîştig important afirmaţia lui Saussure, întărită de Trubetzkoy, cu privire la funcţionarea inconştientă a regulilor unui *cod*. Consecinţa, pentru el, este eclatantă: mitul, limba, textul se vorbesc pe sine, în ignorarea acelui subiect care, aparent, le este "autor". Interesul pentru gîndirea "anonimă" "exprimă preocuparea mai profundă de a readuce subiectul la ceea ce, într-o asemenea întreprindere, ar trebui să încerce a fi, de vreme ce nu există nici înafara timpului şi nici pretutindeni: locul nesubstanţial oferit unei gîndiri anonime pentru a se desfăşura, a-şi lua distanţele faţă de ea însăşi, a regăsi şi realiza dispoziţiile sale veritabile, a se organiza vizavi de constrîngerile inerente însăşi naturii ei"[91]. Dar mişcarea conştiinţei care se neagă pentru a atinge, prin anonimizare, stadiul în care formele ei sînt totuna cu "conţinuturile" unei naturi anonime, tinde a se transforma în hegeliana "infinitatea rea"; Umberto Eco a relevat paradoxul argumentaţiei

90 Greimas (1966), p. 10.
91 Lévi-Strauss (1966), p. 559.

lui Lévi-Strauss: dacă din punct de vedere operaţional s-a demonstrat funcţionalitatea unor coduri invariante relative la diverse fenomene, s-ar deduce că există mecanisme universale ale gîndirii. Dar nu cumva aceste modele universale reflectă de fapt o substanţă universală care le pune în mişcare, o structură a structurilor, cod iniţial coincizînd cu mecanismele universale ale spiritului, aşadar cu spiritul?[92] Iar dacă spiritul nu se confundă cu subiectul transcendental, este el omolog naturii, sau este natura însăşi? Ca şi la Hegel, reducţia abstractizantă se opreşte undeva: conştiinţa iese din ea însăşi, îşi devine sieşi obiect, formulîndu-şi astfel legea sa inerentă, ca re-întoarcere într-o conştiinţă de sine absolută. "Fiecare stare anterioară a unei structuri este ea însăşi o structură. Sînt deja structuri care, prin transformare, generează alte structuri, iar faptul structurii este primordial. În jurul noţiunii de natură umană s-ar fi produs mai puţină confuzie dacă am fi avut grijă să nu vorbim despre un ansamblu de structuri imuabile, ci despre nişte matrici care generează structurile., fără ca ele să trebuiască a rămîne identice în cursul existenţei individuale."[93]. Admiţînd în *Mythologiques* principiul variabilităţii structurilor, Lévi-Strauss nu face decît să le suprapună pe o altă structură invariantă, matricială, o iniţialitate în ultimă instanţă metafizică, forţă dirijînd dinafară organizarea internă a limbajului mitic. "Fiecare versiune a mitului trădează deci influenţa unui dublu determinism: unul care o leagă de o succesiune de versiuni anterioare sau de un ansamblu de versiuni străine, celălalt acţionînd într-un mod oarecum transversal, prin constrîngeri de origine infrastructurală care impun modificarea unuia sau altuia dintre elementele sale, de unde rezultă că sistemul se reorganizează pentru a-şi potrivi diferenţele la necesităţile de ordin extern"[94].

---

92 Eco (1972), p. 370 şi urm.
93 Lévi-Strauss (1966), p. 560.
94 Ibid., p. 231.

Ca şi sistemele naturale, unde teleonomia a fost considerată (de Jacques Monod, de exemplu), drept un reflex al invarianţei codului, realizare a unui "proiect" înscris în chimismul genetic al fiecărei specii de un "autor" sau "inginer" a cărui origine a rămas obiect de dispută, lumea culturală apare la Lévi-Strauss ca derivaţie a unui simbolism primar şi constant al speciei *homo sapiens*. Dinamica simbolului ar conţine *in nuce* întreaga complexitate a funcţionării mitologiilor, sau, mai mult, a culturii: societatea (şi conştiinţa ei care este cultura) ar constitui pentru om "forma simbolică", întrunind atît caracterul sociabil al omului, impus, desigur, de instinctul de conservare, cît şi calitatea mediatizării reflexive prin creier. Afirmaţia lui Lévi-Strauss cum că "oamenii au gîndit întotdeauna la fel de bine" a implicat în investigaţia culturologică şi antropologică natura biologică a lui *homo sapiens* ca potenţialitate deschisă către o infinitate de actualizări. Pentru traiectul său antropologic, natura umană este certă, dar potenţială, ea neexistînd decît ca paradigmă şi devenind act prin actualizarea pe care i-o oferă singularitatea unei culturi; mitul rămîne un "instrument logic" în sensul logicii bivalente, structură emanînd de la un nucleu central şi constituind la rîndul ei un nucleu emanîndu-şi variantele. Unui limbaj linear netolerînd ambiguitatea sensului îi corespunde o logică bivalentă —linearitatea, ca Unicitate, apare concretizată prin ceea ce Greimas numeşte axă semantică, genul proxim al logicii binare aristotelice, la care se raportează, variante ale invariantei, articulaţiile semice ca diferenţe specifice[95]. Invarianţele există prin variante, tot aşa cum Originarul există prin manifestările sale ulterioare.

Lévi-Strauss va exploata din plin propoziţiile structuralismului lingvistic în critica noţiunii de mit, ca expresie a unei realităţi "ascunse", "profunde" într-un sens contrar

---

95 Greimas (1966), p. 23-25.

celui bergsonian: arhetipuri ale spiritului uman, stări ale unei societăţi anume, interpretări cosmologice ale lumii, etc. Or, crede etnologul, miturile nu "reflectă" conţinuturi, ba mai mult, ele sînt cu desăvîrşire indiferente faţă de acestea: "orice se poate întîmpla într-un mit; succesiunea evenimentelor nu pare a fi supusă nici unei reguli logice de continuitate. Orice subiect poate avea indiferent ce predicat. Orice relaţie imaginară este posibilă. Cu toate acestea, miturile, în aparenţă arbitrare, se reproduc cu aceleaşi caracteristici, şi adesea cu aceleaşi detalii în diverse regiuni ale lumii"[96]. Ca şi limba, nici mitul nu este pentru structuralişti "conţinut", ci "formă". Nivelul discursiv, a cărui valenţă perturbatoare pentru modelul saussurian a fost în principiu sesizată de Lévi-Strauss, a sfîrşit şi el prin a fi finalmente subordonat întreprinderii precumpănitoare a stabilirii "structurilor" invariante ale spiritului uman. Mitul-naraţiune, succesiune de propoziţii închisă în sine, reprezintă un eveniment verbal, unde linearitatea succesiunii de semne şi propoziţii conferă fiecărui element semnificant un anumit indice temporal, ceea ce nu mai îngăduie permutarea lor *ad libitum*, precum în cazul elementelor unei structuri. Soluţia lui Lévi-Strauss prevede însă *discursul* ca o "a treia" treaptă, dincolo de *langue* şi *parole*, în ierarhia nivelelor constitutive ale structurii — el însuşi structură lingvistică ale cărei unităţi minimale sînt propoziţii. Dacă, pe de o parte, miturile îşi ordonează unităţile într-o linearitate temporală a *vorbirii*, pe de altă parte timpul mitic este întotdeauna trecut (trecut la modul atemporal), căci succesiunea unităţilor narative nu are loc într-un timp istoric real, ceea ce contrazice analogia iniţială cu vorbirea. Un eveniment mitic este totdeauna reproductibil, crede Lévi-Strauss, în pofida condiţiei sale evenimenţiale. "Această structură dublă, în acelaşi timp istorică şi anistorică, explică faptul că mitul poate ţine de domeniul

---

96 Lévi-Strauss (1958), p. 229.

vorbirii (şi să fie analizat ca atare), ca şi de cel al limbii în care este formulat, conferind concomitent unui al treilea nivel acelaşi caracter de obiect absolut"[97]. Codul rămîne intangibil, în pofida mobilităţii "conţinurilor" şi a semnificaţiilor. În folosul acestuia îşi propune Lévi-Strauss edificarea unei sintaxe absolute, întrunind totalitatea regulilor ce controlează relaţiile multiple şi reciproce dintre semne; abstracţia formală elimină din capul locului semantica şi cu atît mai mult pragmatica: "Schemele mitice oferă în cel mai înalt grad caracterul de obiecte absolute care, dacă n-ar fi supuse influenţelor exterioare, n-ar fi în situaţia nici de a pierde şi nici de a dobîndi vreun element"[98]. Comparaţia dintre structura fixă a mitului şi acea *identitate*, faţă de care formula "traduttore, traditore" tinde practic către zero, leagă nemijlocit antropologia lui Lévi-Strauss de structuralismul transformaţional, preocupat de generarea unui nou discurs ca traducere a altuia şi în măsură să producă aceeaşi performanţă, chiar dacă utilizează altă serie de ansambluri paradigmatice.

Gramatica generativ-transformaţională a lui Chomsky[99] a lansat în această direcţie două idei importante: pornind de la un ansamblu finit de elemente (un corpus de semne) şi dispunînd de un mecanism de tipul automatelor finite (creierul uman), se poate produce prin intermediul unei limbi date un ansamblu infinit de enunţuri, de unde ar rezulta că o limbă nu se defineşte printr-un inventar fenomenologic de enunţuri produse (*performanţă*), ci prin posibilitatea pe care o oferă celui care o "cunoaşte" de a genera un număr infinit de enunţuri (*competenţă*). În ciuda tuturor tentativelor de distanţare întreprinse de Chomsky, paralelismul conceptual cu perechea *langue/parole* este evidentă. Generarea enunţului debutează pentru lingvistul american ca generare a unei suite de simboluri, "suită de bază", ur-

97 Ibid., p. 231.
98 Lévi-Strauss (1966), p. 21.
99 Chomsky (1969).

mată de transformarea lui într-o frază acceptabilă din punct de vedere gramatical. Se presupune aşadar existenţa unui vocabular compus la rîndul său din două tipuri de elemente: elemente "terminale", pentru că la nivelul lor nu mai este posibilă nici o operaţie de reducţie — cuvintele unui lexic, morfeme, elemente semnificante ale limbii —şi elemente "non-terminale", pentru că pot fi mereu "re-scrise" într-o altă formă. Operaţia generativă presupune formularea unei reguli de rescriere, aşa-numita *frază-structură*, prin care, după Chomsky, un element non-terminal poate fi reformulat cu ajutorul altor elemente; cînd toate elementele au fost "rescrise" ca elemente terminale, se obţine o suită de bază purtătoare de sens, structură "profundă" a limbii. Julia Kristeva observă cu dreptate că declararea structurii profunde ca "reflex arhetipal" al performanţei, —noutate în raport cu axiomatica saussuriană a "superficialităţii" — trimite fără doar şi poate la acelaşi "act mental", dirijînd dinafara manifestării reale, performative, a limbii, întregul acesteia. "Consecinţa teoretică a unei asemenea structuri profunde constă în aceea că ea poate deveni justificare «ştiinţifică» a «actului mental» considerat ca o cauză directă a activităţii ştiinţifice, ce devine astfel o expresie a unei idei existente anterior"[100].

În *Sémantique structurale*, Greimas va proceda direct la juxtapunerea "conţinutului" şi a "formei", a *semanticului* şi a *sintacticului*, în cea mai bună tradiţie a logocentrismului hegelian, atunci cînd vorbeşte despre "sensul total" sau "semnificaţia integrală" a structurii. Structurarea textului ar parcurge, după el, mai multe planuri sau nivele de construire: la bază se află sinteza lexem/semem, ceea ce Greimas numeşte semn, —element primar al semnificaţiei (primar pentru că lipsit de "formă"), sens care, căpătînd un semnificant (formal), devine *semn*, *formă simplă* (Jolles); urmează aşa-numitul nivel clasematic al unităţilor lexicale

100 Kristeva (1969), p. 221.

asamblate în fraze, planul "izotopiilor" (după Greimas, claseme recognoscibile din punct de vedere semantic) şi finalmente "sensul total". Un *centru* semantic şi semantizant (nucleu) conţine în el însuşi principiul structurării semnificaţiilor, în aşa fel încît textul să devină ceea ce este — tot aşa cum într-un sistem idealist totul emană din principiul Unic, indiferent dacă el se înfăţişează ca stare în stadiul primordial sau final al procedurii generative. Fie ca reducţie, fie ca expansiune, sistemul este unul finit; de aici rezultă şi raportul pe care Greimas îl stabileşte între denotaţie şi conotaţie: procedurile de integrare explicativă şi regresivă, sistemul denotativ, domină pe toate cele patru planuri (categoriile hjelmsleviene *formă / sens*, *expresie / conţinut*) manifestarea conotativului. Un *être* verbal rămîne, după Greimas, referinţa primordială a lui *paraître*, unde acel "niveau du vécu et du senti, du quotidien et de l'humain" este secundar faţă de abstractul denotaţiei: "Oamenii nu folosesc limba, ci sînt, parţial, constituiţi de către ea"[101]. Absolutismul *codului*, bazat la Lévi-Strauss pe autoritatea exclusivă a sintaxei, devine aici "alianţă" a sintaxei şi semanticii, presupunînd însă în chip decisiv eliminarea efectelor imprevizibile ale pragmaticii; pentru Greimas, istoria "închide", "uzează", devalorizează structurile semantice *acronice*, după dînsul "deschise" în virtualitatea lor, încît conotaţia n-ar face decît să conducă, vizavi de sistemul denotativ primar, la desemantizare.

2.6.1. Întregul evantai de metodologii propuse pentru analiza "conţinuturilor" verbale, de la cea "naivă" a şcolii lui Berelson, investind "tehnici de cercetare pentru descrierea obiectivă, sistematică şi cantitativă a conţinutului manifest al comunicării"[102] şi pînă la cele ale lui Souriau, Propp, Bremond, Greimas, Todorov, van Dijk, cu terminologia lor "formalistă" (asumată sau nu ca atare), sînt funciarmente

---

101 Greimas (1975), p. 115.
102 Berelson (1971).

legate de o asemenea premisă fixistă, de unde şi clasificările cu ambiţia exhaustivităţii, sperînd a epuiza (chiar şi pînă la numărul celor 200.000 de "situaţii dramatice") toate capacităţile de combinare sintactică relevante semantic. Interesant ar fi, desigur, să se urmărească procedurile reducţioniste şi tehnologiile recomandate în acest sens, ce-şi asumă fără vreo îndoială postulatele logicii bivalente a semnului ca sinteză a semnificantului şi semnificatului, parcurgînd din aproape în aproape toate etapele pînă la cea ultimă, a universaliilor — unde, dincolo de orice reziduu subiectiv, observatorul se confruntă, chipurile, cu însăşi obiectivitatea iniţială şi atemporală o Originii. Desprinderea unei *teme* sau construirea unui "rezumat" — ceea ce echivalează cu o operaţie extinsă de tematizare, — coincide cu producerea unui alt text, aflat într-un raport special cu cel iniţial, al cărui "conţinut" îl reproduce simplificator, raport de superioritate, de la variantă la invariantă, considerată a "exista" indiferent de capacitatea observatorului de a o "descoperi" sau nu. Teun van Dijk numeşte chiar patru "macro-reguli", destinate a facilita izolarea şi desprinderea succesivă a *temelor*: *eliminarea*, *selectarea*, *generalizarea*, *construcţia/integrarea* satisfac toate principiul aşa-numitei "implicări semantice" (*entailment*) succesive a fiecărei structuri într-o alta, mai cuprinzătoare[103]. Iluzia logicii subiectiviste este prezentă în chiar acea operaţiune elementară a psihicului uman, ce ţine de activitatea cognitivă şi care se desfăşoară în tiparele unui anumit tip de relaţie stabilite între "conţinuturi" şi "forma" raţionamentului, prin care se asigură aşa-numita "trecere de la o idee la alta"[104]. Procesul poate fi urmărit din punct de vedere psihologic cu ajutorul "metodei mnezice de analiză" a "conţinuturilor" semantice, destinată a defini prin comparaţia dintre "idei" ceea ce se consideră a fi "invarianta

---

103 Vezi şi etapele "modelării" în Marino (1974), p. 62.
104 Le Ny (1979), p. 39.

semantică fundamentală" —bagajul *comun* al conţinuturilor în discuţie. Se constată că, în general, există întotdeauna o continuitate mai mult sau mai puţin evidentă între enunţuri, oricît de aparent lipsite de legătură ar fi între ele; memoria este aceea care prezervă respectiva continuitate prin aceea că reţine un element iniţial (un "semnificat"), pe care frazele ulterioare îl reiau fără a-l numi, considerîndu-l subînţeles. Semantica psihologică a desemnat acest element "iniţial" cu termenul de *temă* a secvenţei discursive, în timp ce restul ar reprezenta *comentariul* aferent ei; alegerea terminologică nu este întîmplătoare, dacă evocăm sursa fenomenologică pe care semantica psihologică o împarte cu sociologia cunoaşterii a lui Alfred Schütz. În acelaşi context teoretic care a considerat drept *teme* acele unităţi reluate, pe baza unor reguli implicite ale discursului şi considerate de subiect constante[105], lingvistica frazei a disociat, în funcţie de valoarea comunicativă pe care componentele sale o deţin pentru acelaşi receptor, două secvenţe de bază, una conţinînd elementele deja cunoscute acestuia, cealaltă oferindu-i "noutatea". Orice locutor concentrează şi simplifică informaţia existentă într-un text sau dialog, uzînd de capacitatea de a o modela, de a o "desprinde" din multitudinea de conexiuni textuale[106]; conceptele perechi *tema/-rhema*, *topics/comment*, *type/token*, au fost elaborate cu menirea expresă de a "compensa" efectul temporal, de a conserva temporalitatea într-un obiect stabil care, în fond, nu reprezintă decît o suspendare momentană a relaţiilor ce-i definesc configuraţia caracteristică într-o secvenţă temporală presupusă *prin convenţie* ca rămînînd aceeaşi[107]. Actul "alegerii" *temei* instaurează o structură relevantă, disociază un "sîmbure tematic" de orizontul contextual, orizont pe care convenţia impusă prin şi de către receptor se străduie

105 Ibid., p. 73.
106 Lötscher (1987), p.35.
107 Vezi Brown/Yule (1983).

să-l elimine, să-l ignore, căci, luîndu-l în consideraţie, ar relativiza întreaga construcţie.

Chiar dacă temporalitatea este recunoscută şi implicată în model, logocentrismul o ia în consideraţie doar *post festum*, aşa cum se întîmplă în teoria actelor de limbaj a lui Austin şi Searle care, deşi se concentrează asupra materialităţii textului, încearcă de fapt să ofere o garanţie nemijlocită, obiectivă, a *identităţii* aflate în spatele ei. Ideea de bază este că într-o secvenţă temporală (aşadar într-un dialog) un destinatar ar fi în măsură să recepteze fără pierderi, "more or less perfectly", mesajul unui emiţător[108]; modelul mecanicist al comunicării se baza, ne amintim, pe aceeaşi constanţă a "cantităţii" informaţionale, atît la "ieşire", cît şi la "intrare", în perfecta ignorare a condiţiilor pragmatice în care are loc actul comunicativ: "Intenţiile" coincid, după cei doi teoreticieni americani, cu "expresiile" lor, în ciuda determinărilor prin uzaj, din cauza impurităţilor şi "accidentelor". Pentru a înţelege un act de limbaj "este necesar să se ştie că oricine l-a spus şi l-a intenţionat îndeplineşte acel act de limbaj condiţionat de regulile limbilor ce conferă înainte de toate un sens propoziţiilor sale"[109]. Modelul presupune, aşadar, invarianţa semnelor: unităţile codificate sens/expresie rămîn intangibile în logica lor bivalentă, pentru că intenţia "umple" pe deplin expresia. Situaţiei "ideale" imaginate de Searle i se potriveşte o formulare mai veche a lui Jacques Lacan, care vorbea de *parole vide* acolo unde ambele roluri în conversaţie le joacă de fapt un unic subiect — în "dialogul" cu sine însuşi, cu alte cuvinte monologul subiectului[110]; relativitatea funciară a discursului determinat de temporalitate trebuie să apeleze, după Searle, la acceptarea unei reguli performative, regulă impracticabilă însă înafara unui acord explicit sau implicit asupra "fondului", de unde demersul speculativ anticipator al subiec-

108 Austin (1962) şi Searle (1969).
109 Searle, *Reiterating...*, p. 202.
110 Lacan (1966), p. 247.

tului, tinzînd a preciza o intenţionalitate iniţială, contract prealabil ce impune "regula jocului". Desigur că, pentru a fi înţelese, semnele sau "tipurile" trebuie să se supună unei convenţii acceptate în aceeaşi măsură de ambii parteneri, căci, altfel, între ei n-ar mai exista nici o bază comună de înţelegere; sensul sau "intenţia" de transmis nu şi-ar mai atinge destinatarul. Deşi o asemenea repetabilitate a semnelor/tipurilor convenţionale, pe care Searle o consideră drept cerinţă minimală a funcţionării comunicării (şi care poate fi acceptată ca atare), implică un "număr infinit de comunicări posibile şi de conţinuturi diferite", lingvistul american crede că este, în fond, vorba de repetare a Unui acelaşi, pentru că, susţine el, în cazul în care s-ar modifica în actul comunicativ o semnificaţie, atunci s-ar modifica şi regulile ce prescriu "uzul limbii", iar dacă aceste reguli se schimbă, ele nu mai pot fi identificate şi mecanismul actelor ilocuţionare nu va mai funcţiona. Vechiul model al *codului*, conţinînd un număr limitat de *tipuri/teme*, convenţii şi reguli ce controlează contextele, se vădeşte cu atît mai mult cu cît Searle insistă asupra aserţiunii după care, în cursul actului comunicării, *intenţia* locutorului ar rămîne fixă: tot aşa cum semnificaţia semnelor este garantată prin gramatică şi prin lexic, nici intenţia n-ar putea fi desprinsă, după el, decît dintr-un orizont supraindividual cu alură obiectivă. Pentru a fi înţeleasă de ceilalţi, o intenţie nu poate aparţine în exclusivitate subiectului, ci, exprimată, ea repetă "fără pierderi" o convenţie iniţială, încît se presupune că între proiectul mental şi realizarea sa verbală corespondenţa este perfectă; din perspectivă inversă, ar rezulta că un locutor "crede" ceea ce spune, şi a-l înţelege este totuna cu a-i "recunoaşte" intenţiile: "A înţelege exprimarea constă în a recunoaşte intenţiile ilocuţionare ale autorilor şi aceste intenţii pot fi mai mult sau mai puţin realizate de cuvintele pronunţate, fie ele scrise sau vorbite"[111].

---

111 Searle, *op. cit.*

Tradusă în termenii hermeneuticii lui Gadamer, "intenţia" echivalează cu "sensul continuu" şi poate fi atribuită doar unui subiect supraindividual, cel pe care Hegel îl numise Spiritul absolut; acesta, pe de altă parte, ca ultimă instanţă ce este a constituirii *sensului* (sau a recunoaşterii intenţiei), nu face decît să re-producă un adevăr care nu-i aparţine lui, ci unei tradiţii deja date. Eforturile hermeneuticii de a explica progresia înţelegerii, învăţarea (*mathesis*), ca pe o eternă reîntoarcere la un fond de cunoştinţe preexistent şi actualizabil prin reamintire, se supune dogmei lui *a priori*: Günther Buck o justifica prin aceea că o noutate nu poate fi decît relativă, căci una absolută, în sensul libertăţii absolute faţă de oricare context iniţial ar fi de neconceput[112]. Orizontul aşteptărilor îl precede pe cel al experienţelor, căci, după Husserl, "schimbarea orizontului" constituie de fapt nu o schimbare propriu-zisă, ci o acumulare de experienţe negative rezultate din neîmplinirea aşteptărilor, a anticipărilor, ceea ce nu face decît să confirme, chiar şi în asemenea extensie, identitatea unui orizont iniţial. De aceea, în procesele "fuziunii orizonturilor" descrise de Gadamer, unul dintre parteneri se subordonează, practic, celuilalt: intenţia depinde de subiectul emiţător (absolut), iar individualitatea interpretului de respectiva intenţie. Limba, mediumul în care tradiţia se întîlneşte cu interpretarea ei ca identitate, "ca unitate de efect", ar constitui un "veritabil subiect", căci, depăşind cele două "stadii" — tradiţie şi interpretare — prin care trece, ea revine la Sine tot aşa cum Spiritul hegelian este în şi pentru sine. Cu cuvintele lui Gadamer, "de fapt, Existenţa Unuia este o dedublare"[113]. Ca şi condiţia anonimă a gîndirii mitice la Lévi-Strauss, modelul gadamerian al limbii, ca suprastructură ontologizată, nu postulează decît acelaşi logocentrism, în ciuda disocierii sale de orice

112 Buck (1981), p. 50.
113 Gadamer (1965), p. 441.

supralicitare explicită a codului. Dacă Lévi-Strauss, conştient de nivelul discursiv al miturilor, ce-şi ordonează unităţile într-o succesiune temporală analogă cu cea a vorbirii, le proiectează, aşa cum am văzut, în "obiectul absolut[114] în care evenimentul se transformă într-un document atemporal (acronic), hermeneutica lui Gadamer va apela la conceptul de "clasicitate" ca modalitate de control supratemporal al temporalităţii, iar "arta interpretării", practicată de un E. D. Hirsch, Emilio Betti sau Emil Staiger găseşte chiar că "istoricitatea" interpretărilor reprezintă o piedică pentru înţelegerea "obiectivă" şi, de aceea, în principiu oricînd posibilă a unui text.

2.6.2. Prin publicarea şi comentarea unui şir de însemnări inedite ale lui Saussure, Jean Starobinski a pus la dispoziţie un interesant "documentar" al impasului virtual cu care semiologia s-a confruntat încă din faşă din cauza absolutizării celor două extreme ale modelului binar al semnului[115]. Impasul l-a cunoscut Saussure însuşi, atunci cînd a încercat să extindă reprezentarea binară a semnului la scara textualităţii, respectiv a discursivităţii. "Discursul constă în a afirma o legătură între două dintre conceptele ce se prezintă înveşmîntate în formă lingvistică, în timp ce limba nu face decît să actualizeze concepte izolate în prealabil, care aşteaptă să fie puse în relaţie între ele pentru a face posibilă semnificaţia gîndirii"[116]. Dilema lui Saussure apare atunci cînd lingvistul îşi pune problema identificării elementului primar: este oare discursul "precedat" de *langue* sau de un alt discurs, antecedent, căci *langue* nu reprezintă decît o abstracţie? Cu alte cuvinte, precede "documentul" concretizarea sa evenimenţială? Aceasta ar însemna acceptarea automată a unui *sens* ca dat prealabil şi, desigur, acceptarea unui cod primordial. Nu mai există astăzi îndoiala că, intuitiv, lui Saussure nu i-a

---

114 Lévi-Strauss (1958), p. 231.
115 Starobinski (1971), p. 10.
116 Ibid., p. 14.

scăpat propria încorsetare în mecanicismul modelului static al binarităţii semnului. Tot aşa cum nominalismul său lingvistic va recurge finalmente la singura soluţie care i se pare *raţională*, aceea de a statua un prealabil abstract al comunicării prin *parole*, tot aşa temporalitatea discursului i se pare reductibilă, prin abstracţie, la unităţi primordiale de natură semnică, pe care le numeşte întîi *cuvinte-text*, pentru a le reboteza apoi *cuvinte-temă*. Starobinski crede şi are desigur dreptate cînd afirmă că pe Saussure l-a obsedat ideea textului din spatele textului, a pre-textului. În ordinea logicii sistemului său, el nu poate accepta implicarea conştiinţei individuale dincolo de mecanismul supraindividual —raţiunea superioară —a limbii ce se vorbeşte pe sine; pre-textul , sau cuvîntul-*temă* ar conţine *in nuce* toate dezvoltările sale ulterioare, în aşa fel încît, odată fixat nucleul semantic imuabil, nu mai contează decît sintaxa realizării sale în variante oricît de extinse, care nu fac decît să-l repete în identitatea sa. Instabilitatea relaţiei dintre semnificant şi semnificat, pe care o descoperă de pildă în vorbirea metaforică, va fi considerată doar ca un fenomen de perturbaţie periferică, excepţie la o regulă de cod armonizantă, raţională, şi de aceea superioară oricărei manifestări accidentale. Discursul în general, discursul poetic în special, "nu va fi deci decît o a doua modalitate de existenţă a unui nume: o variaţie dezvoltată care ar lăsa să se întrevadă, pentru cititorul abil, prezenţa evidentă, dar dispersată a fonemelor călăuzitoare"[117].

Întreaga teorie saussuriană porneşte, cum am văzut, de la o concepţie emanatistă asupra limbii şi, prin analogie, asupra produselor ei "poetice"; funcţiunea reprezentativă a limbii este considerată decisivă şi, tocmai de aceea, aspectul formalizat al relaţiei dintre semnificat şi semnificant este gîndit într-o configuraţie stabilă, menită a realiza cu maximum de eficienţă o asemenea reprezentare comunicativă.

---

117 Ibid., p. 33.

Latura intenţională şi reflexivă a conştiinţei individuale este plasată în consecinţă în arierplan; pragmatica apare drept o concretizare de-stabilizantă a modelului. Dar tocmai asupra acestui moment al concretizării, observă Starobinski, întîrzie Saussure în meditaţiile sale asupra mecanismului pre-text/text, deoarece lingvistul îşi dă seama că, la nivel aplicativ, el nu poate fi pur şi simplu ignorat —mai ales "producţia" literară, tip de discurs pe care abia urmaşii lui Saussure vor căuta să-l contrapună, arbitrar, celorlalte manifestări discursive, "nu este manifestarea propagativă a unui Tot care era deja prezent *in nuce*, ea nu este mişcarea spontană prin mijlocirea căreia aceleaşi elemente trec de la starea de prezenţă pură în sine, la cea de prezenţă în Celălalt şi de prezenţă ca Celălalt"[118]. Este simptomatic faptul că Saussure ezită să conteste deschis rolul evident pe care intenţionalitatea creatoare îl joacă în cazul discursului literar; pe de altă parte, întrebîndu-se dacă publicul vechii poezii latine descifra în spatele textului cuvîntul-*temă* de la care acesta pornise, —întrebare la care răspunde afirmativ — el mărturisea implicit dilema, pe care n-o mai putea escamota, cu privire la poziţia subiectului individual vizavi de binomul semnificat/semnificant//temă/discurs, binom a cărui stabilitate se vede astfel pusă în discuţie. Este oare poetul un constructor doar în planul sintactic, un manipulator al tehnicilor anagramatice, neputincios însă faţă de un sens impus lui, sens care ajunge să guverneze însuşi cadrul prin excelenţă individual al creaţiei? Pe de altă parte, nu reprezintă această *hypogramă*, "citită pornind de la text, o construcţie arbitrară, născută dintr-un capriciu al cititorului şi bazată pe distribuţia fortuită a fonemelor în text?"[119]Contradicţia dintre emanatismul nominalist al teoriei lingvistice şi realitatea textului (literar) îl dezarmează pe Saussure, care evită de aceea orice referiri directe

---

118 Ibid., p. 64.
119 Ibid., p. 117.

la forţa latentă pe care cuvîntul-*temă*, centru al structurii, ar deţine-o deasupra concretizărilor sale individuale în discursul-vorbire. Mai curînd, observă Starobinski, rezultă din textul lui Saussure că acest "cuvînt-temă, latent, nu se deosebeşte de versul manifest decît prin concentrarea sa. El este un cuvînt aidoma cuvintelor versului dezvoltat: deci nu se deosebeşte de acestea decît în măsura în care Unul se deosebeşte de Multiplu. Apărut înaintea textului total, ascuns în spatele acestuia sau, mai curînd, în el, cuvîntul-*temă* nu marchează nici o distincţie de ordin calitativ, nefiind nici de esenţă superioară, nici de o natură mai utilă. Îşi oferă substanţa unei invenţii interpretative, care-l face să supravieţuiască într-un ecou prelungit"[120]. Saussure a înţeles că, pe de o parte, a nega la acest nivel impactul subiectiv al conştiinţei individuale şi creatoare este imposibil, dar şi că, pe de altă parte, a-i recunoaşte importanţa echivalează cu o retractare a principalelor sale puncte de vedere asupra raportului *langue-parole*.

Dar şi o pledoarie ca cea a lui Eugen Coşeriu (dintr-un fundamental articol de sinteză)[121] în favoarea unei depăşiri a, după el, artificialei aporii dintre *langue* şi *parole*, dintre sincronie şi diacronie, dintre sistem şi istoricitate, postula, ca prim gest de eliberare faţă de iluzia ontologică a subiectivismului, preeminenţa istoricităţii. După Coşeriu, limba reală, acea instituţie în echilibu dinamic, nu poate fi separată de factori externi, de "exteriorul" *physis*-ului în mişcare şi, nu mai puţin, de libertatea (de "mişcare") a locutorului; conceptul saussurian de *langue* ar corespunde celui de "fait social" al lui Durkheim, ambele disociind în chip arbitrar faptele sociale de cele ale indivizilor, în aşa fel încît modelul teleologic al limbii care se vorbeşte pe sine recurge finalmente la o acoperire raţională în metafizic. Eugen Coşeriu preciza că fundament al intersubiectivităţii

120 Ibid., p. 107.
121 Coşeriu (1974).

este limba-"cadru", a cărei istoricitate se nutreşte *din* şi se confruntă *cu* istoricitatea indivizilor care o vorbesc; implicarea vorbitorului în sistemul pe care i-l oferă comunitatea, faptul că el uzează de o normă devenită tradiţională ţine de interacţiunea între individual şi social, ca sisteme istoricizante.

Faptul că modelele structurale sînt, în relativitatea lor, pur operaţionale (după expresia lui Eco doar o "mască" a adevărului)[122], nu i-a scăpat nici lui Saussure; temporalitatea nu poate fi pur şi simplu anulată, şi textele saussuriene probează mereu ezitarea pe care conceptul temporalităţii o produce în discursul teoretic al lingvistului. Distincţia elementelor are loc la întîlnirea dintre *succesiunea lineară a temporalităţii* (subl. ns.) în care sînt articulate, şi procesul invers, *determinat la rîndul său de temporalitate* (subl. ns.), al generalizării: "Fiind dat un termen A, faţă de care se diferenţiază un al doilea ca -A, identificabil aşadar cu B, negaţia lui B (--A) asigură continuitatea tuturor unităţilor fonatorii posibile"[123]. Dacă sensul rezultă din confruntarea a două temporalităţi diferite, (a două "substanţe" diferite, după Hjelmslev, ale *expresiei* şi ale *conţinutului*), identitatea unui termen poate fi stabilită doar în absolut printr-o stare de închidere, de suspendare a mişcării în cadrul sistemului. Nu este întîmplător de aceea că modelul scientist al comunicării a folosit analogia mai sus amintită cu grila cristalografică, unde, la o temperatură suficient de joasă, atomii sau moleculele sînt conservaţi într-o momentană nemişcare, în aşa fel încît pot fi identificaţi în "identitatea" lor şi în relaţiile care îi leagă. Cu atît mai mult, fenomenul cultural pare să impună şi lui Saussure adoptarea unei premise cu totul distincte în raport cu acest model natural şi naturalist, căci, faţă de *lumea* "elementelor", *lumea* culturală nu se lasă "îngheţată"

---

122 Eco (1972), p. 398.
123 Stetter, Christian: "Peirce und Saussure", în *Code*, nr. 2/1979. Autorul prelucrează, de fapt, notele noii ediţii a cursului lui Saussure (1968).

la un anumit nivel de temperatură. Din contra, sistemul este unul "cald", în mişcarea continuă produsă de schimbul de semne între indivizii umani, dar, pentru a o "reprezenta", pura negativitate a diferenţei va trebui, desigur, să-şi adauge, pentru a asigura identitatea, chiar relativă, a semnelor repetabile, acel principiu al sintezei memorizante *a posteriori*, pe care, iată, Saussure pare a-l fi intuit cu mult înainte de a fi fost formulat de sociologia fenomenologică a cunoaşterii — "reconcentrarea unităţilor fonatorii succesive", prin care memoria reţine şi spaţiază temporal relaţia documentară a succesiunii apariţiei unui element în raport cu altul (ceea ce Kant numea "sinteze de recunoaştere"). Se reţine în memorie nu elementul însuşi, exterior memoriei, ci doar un locţiitor al său. Relaţia de diferenţiere nu are loc între elementele A şi -A, ci între un A' şi -A, între un element trecut şi reamintit şi unul aparent prezent, de fapt unul *interpretat*. Conceptul saussurian de valoare nu pare a exclude temporalitatea, căci două valori pot fi confruntate numai în timp şi cu ajutorul unui criteriu de diferenţiere presupunînd un *înainte* şi un *după*; un element va fi identificat din punct de vedere semantic doar pentru că, temporal, un altul îi urmează, iar conştiinţa îl recunoaşte pe acesta ca non-identic cu primul — ceea ce este valabil şi în interiorul spaţiat al memoriei documentare, unde A' nu este identic de la sine cu A, ci doar datorită unei acţiuni interpretativ-*creative* din partea subiectului. "Această identitate comportă un element subiectiv ce nu poate fi definit. Punctul exact în care se produce identitatea este întotdeauna dificil de fixat"[124]. Este vorba aici de o judecată ipotetică formulată după criterii ce nu au altă consistenţă decît pe cea relativă a hermeneuticii. Cu alte cuvinte, pentru că nu poate fi vorba de concomitenţa absolută între un "eveniment" şi un "reprezentant" al unui eveniment,

---

124 Saussure (1968), p. 223.

identificarea lor şi "unitatea" semnificaţiei pe planul lui *langue* nu poate fi săvîrşită şi fundamentată decît în conştiinţa subiectivă a unui vorbitor, aşadar într-un chip prin excelenţă reversibil şi instabil. "Pentru a şti în ce măsură există un lucru, trebuie cercetat în ce măsură există în conştiinţa subiecţilor vorbitori şi semnifică. Nu există deci decît o singură perspectivă, o metodă: să se analizeze ce simt subiecţii vorbitori"[125]. Deosebirea dintre valoarea euristică a ipotezei locutorului şi valabilitatea unei legi naturale ce-şi manipulează tiranic "evenimentele" este una radicală, căci proiectul pe care subiectul îl elaborează cu privire la semnificaţia articulaţiilor celorlalţi vorbitori nu posedă nici o certitudine, înafara ordinii propriu-zise a intersubiectivităţii socializate. În limba concretă nu există un unic fonem şi o unică vocabulă care să-i corespundă, ci tot atîtea cîţi vorbitori ai fonemului şi vocabulei există. Fonemele şi vocabulele limbii abstracte reprezintă modele abstracte de gradul al doilea, corespunzînd celor de gradul întîi din conştiinţa individuală. "Un eveniment lingvistic va fi real dacă există la subiecţii vorbitori"[126].

Renunţarea sa la proiectul unei teorii literare, analogă celei lingvistice, confirmă un eşec temporar, pe care, aşa cum o demonstrează noua ediţie critică a cursului său, Saussure era pe cale să o depăşească. Nu întîmplător, autorii acesteia au indicat cu precădere liniile de convergenţă cu demersul contemporanului său Peirce, în sensul unei "dinamizări" a ideii de structură pe baza punctului de vedere kantian, după care "lumea" este accesibilă subiectului individual doar în chipul în care o asimilează şi o transformă, dar şi cu al celui iniţiat cîteva decenii mai tîrziu de Bahtin, prin valorificarea implicării dialogice a sociabilităţii, în actul individual ca "refracţie" ideologică şi subiectivă a realităţii în subiect şi ca "text potenţial"[127].

---

125 Saussure (1979), p. 75.
126 Saussure (1968), p. 8.
127 Todorov (1981), p. 33.

Comunicare şi dialogism

3.1. Nu este întîmplător faptul că interesul pentru dialogism, ca logică specifică lumii culturale, s-a deşteptat la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Răsturnarea paradigmei ordinii şi înlocuirea ei cu cea a "istoriei" (a *codului* originar cu limbajul creator) a constituit un "eveniment fundamental, unul dintre cele mai radicale pe care le-a cunoscut cultura occidentală"[1]. Eliminarea ordinii "reprezentării" a coincis, după Habermas, cu înlocuirea unei existenţe publice reprezentativ sintetice a feudalismului, medieval sau "luminat", cu una specific burgheză, constituită pe cale analitică: "Marile realităţi sintetice ale feudalismului vor fi, după modelul atomismului practicat acum de ştiinţele naturii, descompuse în elemente minimale; unul dintre ele este fiinţa umană: combinabil, dar de la natură autonom, conceput după modelul teoretic al atomului"[2]. Subiectivitatea va fi consacrată în întreaga ei suveranitate, iar dispariţia reprezentării teocentrice odată cu substanţa transcendentală de legitimare, fenomen paralel cu translaţia metodică de la sinteză la analiză, va da naştere, în compensaţie, reprezentării despre o instituţie sau comunitate universală a înţelegerii —acesta este cadrul în care hermeneutica va deveni, dintr-o metodologie a descoperirii sensului unic al logosului iniţial, o teorie a unui dialog potenţial nelimitat.

Odată cu această trezire a conştiinţei istorice, nu doar unitatea şi unicitatea conceptului de raţiune sînt puse sub

---

1 Foucault (1966), p. 232.
2 Frank, Manfred: *Einverständnis und Vielsinnigkeit*, în Stierle/Warning (1984), p. 91; autorul reia tezele lui Jürgen Habermas din *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied/Berlin 1962.

semnul întrebării ci, de aici înainte, vor fi formulate îndoielile asupra a însăşi unităţii lumii, căci dacă lumea se revelă fiecărei fiinţe umane prin intermediul bagajului individual de scheme cognitive construite de limbaj, atunci "lumea" unui individ va fi la fel de "personală" ca şi capacitatea sa de a distinge semnele unele de altele; un criteriu extra sau supralingvistic, conform căruia toţi vorbitorii să schematizeze şi să perceapă identic lumea nu mai este de conceput. Acesta este contextul în care înfloreşte principiul "universal" al poeziei romantice, formulat de Friedrich Schlegel, ca producere neîntreruptă, subiectivă, de sensuri, ca şi hermeneutica lui Schleiermacher. Este de aceea justificată observaţia lui Derrida, cînd constata că, odată cu Hegel, contemporanul lor, moare de fapt o epocă[3]; oricît datorează conceptul de *dialog*, aşa cum îl formulează Schleiermacher, dialecticii hegeliene, nu se poate vorbi de o analogie reală între ele, căci, chiar dacă aceasta din urmă presupune în mişcarea triadică o "luptă", o "depăşire", Noul trebuie finalmente să coincidă cu o idee iniţială, cunoaşterea cu re-cunoaşterea: aşa cum spune Schelling, între Fiind şi negaţia sa nu "poate lua naştere nici o contradicţie, nici o disonanţă. Totul se petrece de fapt în chip paşnic, întîlnirea lor nu se soldează cu nimic"[4]. În timp ce logica gîndirii pure îşi caută prin abstracţie ţelul în sine, acest ţel fiind cunoaşterea, stare a "generalului şi permanentului", consens al raţiunii, Schleiermacher precizează că ceea ce devine esenţial în dialog se distanţează de monologul speculativ al raţiunii totalitare, urmărind realizarea, într-o aparentă armonie, de data aceasta, între parteneri, a "unui dialog autentic", unde funcţionalitatea relaţiei asigură transformarea, trecerea calitativă către Nou, cunoaşterea prin excelenţă.

Ceea ce Schleiermacher opune modelului "reprezentativ" al hermeneuticii biblice de pînă la el este ideea că o gîndire

---

3 Derrida (1967)[2].
4 Schelling, apud Frank în Stierle/Warning (1984), p. 97.

anterioară şi independentă de limbaj nu este decît pură abstracţie; este pus în discuţie însuşi modelul codului raţionalist al limbii, transpunînd într-o corespondenţă absolut simetrică idei sau impresii originare ale "sufletului". Se conturează pentru întîia oară un principiu dialogic întemeiat pe o interacţiune *reală*, socială, căci limba, aminteşte Schleiermacher, reprezintă o manifestare colectivă, ireductibilă la monologul speculativ, la dominaţia Unului; ea nu face decît să "documenteze" într-o structură mai mult sau mai puţin inertă nenumărate dialoguri, al căror mecanism rămîne funcţional şi în monologul speculativ. Concluzia după care dialectica trebuie fondată în dialog nu face decît să consacre, —fapt esenţial, —permanenţa dialogismului, vizavi de care monologismul constituie doar o variantă specifică şi niciodată realizabilă în absolut. Procedura pe care el o atribuie dialecticii este diametral opusă celei a raţionalismului logocentric: dialogul neîntrerupt nu confirmă posibilitatea generalizării unor adevăruri ale raţiunii, ci constituie el însuşi adevăruri, ca etape ale unui proces de comprehensiune reciprocă. Înţelegerea nu implică conformitatea cu o ordine simbolică instituită, ci, din contra, ea se declanşează acolo unde, precizează Schleiermacher, un anume simbol este modificat în mod individual, pertenerul de dialog fiind chemat să participe, prin comprehensiune, la întreprinderea inovativă; se înţelege că acesta va continua la rîndul său procedura, a cărei reproducţie infinită va fi astfel garantată. A limita comunicarea la o simplă descifrare a codului social sau juridic ar fi totuna cu a transforma societatea omenească într-una a "maşinilor", cu a împiedica manifestarea individuală şi cu a sustrage generalul criticii transformative a individualului, ceea ce ar face de altfel imposibilă o lume în care un element precum "artele frumoase" ocupă un loc distinct: vom reveni într-un capitol următor asupra acestui gînd fertil al filosofului romantic, împărtăşit şi de Schiller, Novalis ori Friedrich Schlegel, după care arta este una din

manifestările predilecte ale libertăţii comunicative şi comprehensive, manifestare a inovaţiei şi prin excelenţă a individualului.

Radicalismul subiectivist al hermeneuticii lui Schleiermacher nu a fost valorificat şi pentru că relativismul său a părut ca un exces, pe care, chiar în timpuri mai apropiate de noi, un Gadamer îl deprecia[5] (chiar dacă, pe de altă parte, un Peter Szondi a încercat să-l reabiliteze)[6]. Doar din perspectiva dezbaterii complexe, care, mult mai tîrziu, a opus structuralismul de sorginte saussuriană translingvisticii lui Bahtin şi şcolilor fenomenologice şi neostructuraliste, propoziţiile lui Schleiermacher dobîndesc un relief anticipator: "Nu există un limbaj general valabil şi nici o ecuaţie generală a construcţiei. Toate încercările de a accede la o limbă generală au eşuat; căci înţelegerea printr-o limbă generală este subordonată limbilor particulare. Identitatea construcţiei gîndirii nu poate coincide cu generalul, ci ea este întotdeauna una limitată"[7]. Se ştie că Schleiermacher a mers atît de departe, încît a contestat evidenţa atemporală a înseşi axiomelor geometriei euclidiene, recomandînd — prin investirea dusă la extrem a unei idei herderiene cu privire la istoricitatea raţiunii, progresînd odată cu evoluţia speciei —deducerea lor din "imaginea lumii" lui Euclid[8]. Ar rezulta că semnificaţia cuvintelor unei limbi şi, în consecinţă, chiar pertinenţa regulilor sintactice, sînt determinate de individul dotat cu facultatea gîndirii, în aşa fel încît *sensul* devine unul imprevizibil. Dogma identităţii semantice a cartezianismului, dogmă pe care logica hegeliană a căutat să o fundamenteze odată mai mult, se vede astfel contestată prin chiar absolutizarea discursului; competenţa interpretativă a indivizilor care par a respecta în

---

5 Gadamer (1965).
6 Szondi (1975).
7 Schleiermacher (1977), p. 368; face aluzie la ideile lui Leibniz.
8 Ibid., p. 181.

procesul vorbirii anumite reguli generative rămîne după Schleiermacher cu desăvîrşire incontrolabilă.

3.2.1. Moştenirea hegeliană pe linia marxistă a dialecticii stăruie în gîndirea culturologică contemporană în acea dilemă esenţială în jurul relaţiei preferenţiale, aproape "mitice" (prin trimiterea la analogia platoniciană între dialectică şi imaginea mimetică practicată de poeţi) între *praxis* şi *praxiologie*: este oare procesul subiectiv de investigare a realităţii, către care se îndreaptă cunoaşterea, o componentă nemijlocită a obiectivităţii, pe care, la capătul unei "infinităţi rele", o cuprinde şi se cuprinde în ea?[9] În prefaţa la *Kritik der politischen Ökonomie*, Marx propunea cadrul teoretic binecunoscut, menit a defini interrelaţiile şi interdependenţele între faptele realităţii "exterioare" şi cele ale domeniului "ideal"[10], caracterizîndu-le în primul rînd prin ceea ce el numeşte *funcţionalitate*: "formele" ideologice îndeplinesc funcţii necesare, obiective ("omonimii", după Lucien Goldman) de "dezvoltare" ale *bazei*. Legea "tendenţială" a dezvoltării sociale provine din dialectică; la diferite nivele sînt emise prognoze asupra evoluţiei unui sistem, în interiorul căruia o contradicţie, o incompatibilitate, îşi manifestă efectul ca motor al dezvoltării. Esenţială este interpretarea acestor structuri, întotdeauna mai multe, ca fiind funciarmente antagoniste, funcţionînd doar datorită unui cadru material, obiectiv, care-i furnizează energia evoluţionistă. "Conţinutul" obiectiv al structurilor reprezintă, din perspectiva dialectică, motorul acţiunii. "În raport cu un subiect (un individ oarecare), vom spune aşadar că existenţa ideilor credinţei sale este una materială, în măsura în care ideile sale sînt acţiuni materiale, incluse în practici şi reglate prin ritualuri materiale, care la rîndul lor se definesc printr-un aparat ideologic material,

---

9 Habermas, Jürgen: *Analytische Wissenschaftstheorie und Dialektik*, în *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie*, Neuwied/Berlin 1970, p.156.

10 MEW vol. 13, p. 8.

din care provin ideile acestui subiect"[11]. Atitudinea depreciativă a lui Marx şi a discipolilor săi vizavi de "ideologii", considerate ca substituire arbitrară a subiectivului în locul obiectivului, ca "fetişizare" a mărfii, "acoperire" a procesului obiectiv de producere a valorii — pericol pe care dialecticienii cred a-l evita în mod voluntar, practicînd negaţia ca pandant conştient al contradicţiei reale, — a fost automat opusă doctrinei dezvoltate de şcoala lui Weber, care, asumîndu-şi din capul locului inevitabilul "subiectivităţii" şi considerînd "lumea" nu drept unitate obiectivă, ci doar o "imagine" a ei, va conferi subiectului misiunea de a-şi judeca propria *acţiune* în gestul ei primar, ca relaţie a "interiorului" (*ego*) cu "exteriorul"(*alter*)[12], încît valoarea "de schimb" o va estompa aşadar cu totul pe cea "de întrebuinţare".

Într-un anumit registru, o nenuanţată confruntare între poziţiile celor două şcoli ar părea că reeditează, pornind de la o premisă materialistă, confruntarea dintre variantele extreme ale realismului şi nominalismului. Stăruind într-o asemenea viziune reducţionistă de tip realism-nominalism, s-ar putea pretinde că, în timp ce demersul marxist construieşte şi explică comportamentul grupurilor sociale şi al indivizilor de la structură "în sus", interacţionismul imaginează sisteme sociale plecînd de la acţiunea indivizilor şi grupurilor sociale "în jos": în timp ce la Marx analiza ştiinţifică a fenomenelor sociale porneşte de la categoriile antagoniste ale forţelor şi relaţiilor de producţie, "structuri" reprezentate aşadar printr-o *acţiune* independentă de filtrul interpretativ al subiectului, conceptul weberian de *acţiune socială* este elaborat ca "acţiune semnificativă" a unor subiecţi individuali sau multipli: cu alte cuvinte, dacă materialismul marxist acordă din capul locului "structurilor"

---

11 Althusser, Louis: *Ideologie und ideologische Staatsapparate*, Hamburg/Berlin 1977, p. 137.

12 Vezi în lucrarea lui Max Weber *Wirtschaft und Gesellschaft*, Tübingen 1972, p. 1.

economice şi tehnologice un statut teoretic diferit de cel al practicilor culturale, aşa-numitul "interacţionism" consideră "practicile" de toate tipurile drept *acţiuni* de acelaşi nivel, reductibile la un mecanism similar, indiferent de "conţinutul" substanţial al elementelor în context.

3.2.2. "Important este înainte de toate de a sublinia că ordinea realului nu este constituită printr-o structură ontologică anume a obiectelor ei, ci prin sensul experienţei noastre"[13]. În acest spirit se poate constata faptul că dinspre ambele extreme există posibilităţi de interpretare "conciliante", nu doar la modul exterior, ci exploatînd resurse ideatice pe care deja sistemele teoretice iniţiale le-au sugerat: o cale în care referinţa obligatorie a Subiectivităţii la Obiectivitatea realităţii exterioare, (unde însă capacitatea creatoare, productivă, a individualului să-şi găsească un loc corespunzător rolului pe care îl exercită de fapt), nu trebuie exclusă, ci, din contra, căutată şi iniţiată*.

Deloc întîmplătoare în dezbaterile contemporane s-au dovedit, de pildă, încercările teoreticienilor "reformatori" din deceniile şase şi şapte, de la Sartre la Garaudy, de la Ernst Fischer la Karel Kosik, preocupaţi de latura "umană", dezinstrumentalizată a acţiunii dialecticii materialist-istorice, de reabilitarea şi reechilibrarea rolului factorului subiectiv, demonetizat de dogmatici, dar şi de marxismul "structuralist"[14]. Într-un studiu intitulat *Die Dialektik des Kon-*

---

13 Luckmann, Thomas: *Lebensweltliche Zeitkategorien, Zeitstrukturen des Alltags und der Ort des historischen Bewusstseins*, în *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie*, hrsg. von Bernard Cerquiglini und H. U. Gumbrecht, Frankfurt 1983, p. 16.

* O simptomatică tentativă de a atenua pînă la a anula determinismul conceptual "bază"/"suprastructură" întreprinde Pierre Bourdieu, prin lansarea seriei de noţiuni ("cîmp", "habitus" etc.), menite a redefini în orizont social "regulile artei", în Bourdieu (1992). Vezi şi Bourdieu, Pierre: "La lecture de Marx. Quelques remarques critiques à propos de «Quelques remarques critiques à propos de Lire le Capital»", în *Actes de la recherche en sciences sociales*, nr. 5-6/1975.

14 Vezi Althusser (1970) sau cartea lui Lucien Sebag, *Marxisme et structuralisme*, comentată de Eco (1972), p. 393.

Scanned with OKEN Scanner

kreten, Karel Kosik se apleca asupra aceleiaşi polarităţi a acţiunii conştiinţei, pe care, după el, ar indica-o teoria marxistă a cunoaşterii ca reproducere spirituală a realităţii. "Conştiinţa umană este o «reflectare» şi concomitent un «proiect», ea înregistrează şi construieşte, ea consemnează şi plănuieşte, ea reflectă şi anticipează, ea este în acelaşi timp receptivă şi activă"[15]. Lui Kosik i se pare inacceptabilă metoda reducţionistă, abstractizantă şi cu precădere regresivă a deplasării criteriului adevărului către o instanţă, obligatoriu anterioară, pericol afectînd însuşi fondul ideatic al marxismului, căci, semnalează el, procedura reducţionistă sfîrşeşte prin a presupune o substanţă încremenită, dată odată pentru totdeauna, spre care tind toate elementele din care se compune multitudinea şi variabilitatea fenomenală. Pe de altă parte, acest ascetism substanţialist, ce travesteşte marxismul într-un "spinozism dinamizat", îl lipseşte de un element pe care Marx nu l-ar fi ocultat: subiectul uman, subiectul concret; rezultatul ar fi o "monstruoasă coaliţie" între idealismul agresiv şi materialismul vulgar[16], mai ales atunci cînd acesta din urmă are tendinţa fetişizării factorului economic, a deplasării într-o zonă exterioară conştiinţei a unor fenomene care, nu mai puţin determinate de "exterior", aparţin totuşi prin excelenţă activităţii conştiinţei. Kosik insistă de aceea asupra unei propoziţii fundamentale: aceea că esenţa omului constă în unitatea dintre obiectivitate şi subiectivitate, că munca reprezintă mijlocul prin care omul se constituie nu numai ca fiinţă gînditoare, deosebindu-l calitativ de speciile animale superioare, ci şi ca unica specie capabilă să formeze, să creeze realitatea. "Omul este o componentă a naturii şi el însuşi este natura, dar el este totodată o fiinţă care, în natură şi în stăpînirea naturii «exterioare» sau proprii, poate constitui o *nouă* realitate,

---

15 Kosik (1986), p. 26.
16 Ibid., p. 119.

ireductibilă doar la realitatea naturală"[17]. Înlăturînd confuzia dintre condiţiile exterioare şi Fiind (*Sein*), semnalînd eroarea de a lua drept cunoaştere reducţia unui fenomen pînă la o substanţă dinamizată şi susţinînd că "substanţa", Fiindul, pot fi concepute doar ca "mişcare" a lucrului sau lucru în mişcare, Kosik avertizează că fazele individuale, "formele" şi aspectele tranzitorii pe care le cunoaşte această "mişcare" a lucrului nu coincid niciodată cu "lucrul în sine", ci reprezintă doar o "explicaţie" a acestuia, emisă de un subiect activ. Doar astfel, noutatea va apare drept "ceva" exterior şi obligatoriu dependent de realitatea materială, pentru că materia în mişcare nu conţine în ea însăşi facultatea negaţiei, ci doar o concepţie despre materie în măsură să-i descopere potenţa de a crea prin diferenţă noi trepte de dezvoltare; faptul permite o explicaţie materialistă a Noului, ca trăsătură a lumii materiale. Abia atunci cînd dialectica îşi asumă condiţia de simplă metodă de gîndire, cînd reprezentarea mişcării şi transformării fenomenelor naturale, un *vraisemblable*, nu îşi arogă pretenţia absolutistă de a fi totuna cu realul, pe care îl re-produce, producîndu-l, — Marx considera conceptul de praxis drept istorie "înţeleasă"[18] — explicaţia ştiinţifică încetează, crede Kosik, a da prioritate reducţiei, şi a trimite Noul doar către premisele sale, altfel spus a citi concretul inevitabil prin lentila abstractului. Luînd asupra sa relativitatea propriei condiţii de interpretare mai mult sau mai puţin subiectivă, ea se întoarce asupra ei înseşi, a fazelor şi mişcărilor ei, proliferează în chip autonom şi productiv, ca realitate "produsă", nu mai puţin re-produsă. Abstractul şi concretul trebuie să se întrepătrundă în dialectică, regresivul trebuie împletit cu progresivul, denotaţia nu este mai presus de conotaţie, orice produs al conştiinţei este "expresia realităţii, dar el constituie

---

17 Ibid., p. 122.
18 Apud Rohrmoser, G.: *Das Elend der kritischen Theorie*, Freiburg 1973, p.54.

totodată realitatea existînd nu pe lîngă operă şi înaintea operei, ci numai *în* operă"[19]. Pentru subiecţi, realitatea se prezintă aşadar nu doar sub forma unui *obiect* constînd în condiţii şi relaţii ci, poate chiar în primul rînd, ca activitate obiectivă a oamenilor ce creează condiţiile şi relaţiile ca pe o componentă obiectualizată a realităţii. Capacitatea productivă a minţii omeneşti, a subiectivului ce se înţelege pe sine ca atare, îşi depăşeşte funcţiunea doar anamnetică tocmai prin temporalitatea, prin istoria în care devine ea însăşi o forţă de producţie. Şcoala de la Frankfurt a indicat deja prin *Dialektik der Aufklärung*[20] calea de depăşire a unui raţionalism van, "ideologic", şi de funcţionalizare dialectică a capacităţilor subiectivităţii.

"Interpretarea faptelor trimite către o totalitate fără ca ea însăşi să fie un asemenea fapt. Nimic din factologia socială nu lipseşte din acea totalitate. Ea este superioară tuturor subiecţilor individuali, pentru că aceştia ascultă de propria contradicţie, atît cea din ei înşişi, cît şi din construcţia lor monadologică prin care, abia astfel, reflectă totalitatea. Din acest punct de vedere, ea este una veritabil reală. Dar pentru că în acelaşi timp este şi emblemă a relaţiilor sociale dintre indivizi, camuflîndu-se vizavi de aceştia, ea este totodată iluzie, ideologie"[21]. Pretenţiei nominaliste a culturii de a dispune de "conţinuturi" proprii, de a le interpreta şi conserva dincolo de orice relaţie cu realitatea praxisului, supraestimîndu-se ca ideologie, trebuie să i se opună, după Adorno, acea conştiinţă negativă a refuzului de a accepta iluzia ca "realitate" —ceea ce presupune continua meditaţie asupra acelui punct arhimedic unde praxisul se "transformă" în cultură şi cultura în praxis. "Iluzia identităţii ţine de însăşi forma pură, interioară, a gîndirii. A gîndi înseamnă a identifica. Ordinea conceptuală se instalează, pacificatoare, asupra a

19 Kosik (1986), p. 123.
20 Horkheimer/Adorno (1969).
21 Adorno, Th. W.: *Vorwort* la *Der Positivismusstreit* (vezi nota 9), p. 19.

ceea ce gîndirea vrea să cuprindă. Iluzia și adevărul acesteia din urmă se încrucișează. Iluzia nu se lasă înlăturată printr-un simplu decret, ca de exemplu prin susținerea existenței unui lucru în sine înafara totalității gîndite. Conștiinței iluzionare a totalității perceptive nu-i rămîne decît să răstoarne iluzia identității totale în chip imanent: după propria-i măsură și, pentru că acea totalitate se constituie pe baza logicii terțului exclus, tot ceea ce refuză să i se adapteze, tot ceea ce din punct de vedere calitativ este diferit, se retrage sub semnul contradicției. Contradicția este neidenticul ce trece drept identic; primatul principiului contradicției în dialectică măsoară eterogenul în raport cu gîndirea unitară. Lovindu-se de propriile sale limite, ea se întrece pe sine. Dialectica reprezintă conștiința consecventă a non-identității. Ea nu se instalează într-un unic punct de vedere. Prin ea, gîndul își practică inevitabila-i insuficiență, vina față de ceea ce gîndește"[22]. Asumîndu-și principiul *negativității*, subiectul își asumă de fapt propria-i subiectivitate, o conștientizează ca *diferență* (asimetrie, "insuficiență", "vină"), a "interiorului" vizavi de un "exterior", de necuprins altfel decît prin "gînd", prin schema cognitivă verbalizată, non-identică și de aceea istorică, tranzitorie, dar și activă, creatoare, a "exteriorului". "Faptul că operele de artă, ca monade închise, reprezintă ceea ce ele însele nu sînt, nu poate fi înțeles decît prin aceea că propria lor dinamică, istoricitatea lor imanentă, ca dialectică a naturii și a stăpînirii naturii, nu este de aceeași esență precum cea exterioară, ci, în sine, i se aseamănă fără ca s-o imite"[23]. Relația dintre cultură și istorie, cultură și societate, culturologie și praxiologie se poate numi *dialectică* în măsura în care un dat inițial, un comportament devenit obișnuință sau o reprezentare a acestui dat sau comportament sînt puse sub semnul

---

[22] Adorno (1966), p. 15.
[23] Adorno (1970), p. 15.


Scanned with OKEN Scanner

întrebării, sînt cercetate dincolo de aporia "conţinut"/"formă" şi de iluzia lor "adevărată", finalistă.

Calea situată dincolo de metafizica identităţii şi identificării raţionale, proclamată sau nu drept instanţă supremă, şi pentru care istoricitatea, odată asumată, nu se confundă cu teleologia, trebuie să pornească, aşa cum a demonstrat-o cîndva Schleiermacher, de la interpretarea generalului prin individual, cu alte cuvinte, "de la un concept dialogic al dialecticii, necompromis de metafizică"[24].

3.3.1. Etnologia nu a obosit să sublinieze faptul că a reconstrui realitatea *în* subiect reprezintă cu precădere o problemă a construcţiei unor forme categoriale, în care să poată fi acumulate "cunoştinţele"[25]. Acest proces are loc prin raportare la o realitate dintotdeauna iniţială, percepută în primă instanţă doar pe cale senzorială; rezultatul direct al respectivului contact, sistemul categoriilor, este de aceea unul "realist", căci el provine dintr-o nemijlocită prelucrare senzo-motorie a experienţei. Realistă este şi construcţia schemei subiectiviste, cu toate consecinţele sale în logica subiectivistă — rezultat al dominaţiei lumii sociale în care au luat naştere schemele ei de bază; faptul că aceste scheme sînt utilizate şi dincolo de limitele spaţiului de contact dintre obiectiv şi subiectiv constituie o consecinţă a operaţionalităţii mecanice a logicilor. Admiţind aceste premise "realiste", şi în primul rînd aceea că raţionalitatea formală este legată de logica materială, statutul lumilor fantastice ale gîndirii primitive, (lumi nu mai puţin reale pentru creatorii lor decît "lumea" obiectivă), dobîndeşte legitimitatea modelatoare pentru operaţionalitatea logică în societăţile evoluate, în care mecanismul subiectivităţii "creatoare", chiar dacă relativizează absolutismul iniţial, menţine, subiacent întregului edificiu al gîndirii, o relaţie comunicativă cu o

---

24 Vezi şi Turk, Horst: *Dialektischer Dialog*, Göttingen 1975.
25 Dux (1982), p. 145.

"realitate" anterioară, fie ea reală sau nu. "Răspunsul" pe care orice organism, sistem cu autoreglare, îl dă presiunii "exteriorului" este unul prin excelenţă constructiv, mimetic şi subiectiv în acelaşi timp: încercînd să descifreze mesajele exteriorului, el va încerca să-l reconstruiască, şi va ajunge astfel să construiască un "exterior" *pentru sine*, un univers practic (*Lebenswelt*) asemănător realităţii "adevărate", dar niciodată identic cu ea, deşi tinde "asimptotic" într-acolo. Date fiind limitele de fapt ale resurselor perceptibile de care dispune subiectul, re-producerea va fi de aceea mereu imperfectă, mereu diferită şi automat "creatoare". Însăşi "evadarea" omului din ordinea istoriei naturale este legată de faptul că el începe să creeze de unul singur, într-o arbitrareitate imediată, "formele" universului său practic. Reuşita se datorează, am văzut, unei acumulări de cunoştinţe, unui proces de "învăţare"/memorare, proces în primă instanţă "realist", de cunoaştere, prin care omul se străduieşte a-şi afla un loc în universul natural în care a fost aruncat.

Fundamentală pentru definirea acestui univers practic, înţeles în general ca mulţime integratoare a tuturor elementelor "exterioare" individului uman, este existenţa unei sub-mulţimi calitativ diferite de celelalte elemente ale alterităţii: semenii omului. Trecerea de la istoria naturală la cea culturală are loc, atît în ontogeneză cît şi în filogeneză, prin concertarea activităţii de constituire a formelor cognitive cu edificarea unui sistem de relaţii sociale. Acesta din urmă nu reprezintă rezultatul unui simplu proces de "învăţare", precum celelalte relaţii cu "exteriorul", ci se întemeiază pe o colaborare reciprocă în satisfacerea necesităţilor de supravieţuire. Desigur că şi acest sistem special de relaţii are nevoie de concursul obişnuinţei de "a învăţa"; oamenii învaţă să comunice unii cu alţii şi astfel învaţă mai departe să constituie şi să utilizeze căile cele mai adecvate pentru a comunica. Tocmai acest "conţinut" al învăţării dezvăluie în toată

complexitatea sa dimensiunea ambivalentă a istoriei: "Prin ceea ce vor, oamenii transformă şansa propriei scheme organizatorice în formele concret istorice ale vieţii"[26]. Odată cu depăşirea limitei materiale a substanţei în care este înscrisă respectiva schemă istorică, voinţa iese din stadiul determinării dominant practice şi se manifestă în chip direct proporţional cu cantitatea de "cunoştinţe" corespunzătoare treptei pe care se situează specia. Voinţa de conservare a umanităţii poate fi echivalată aşadar cu "învăţarea unor conţinuturi" care, odată internalizate, pot fi manipulate nu doar în "interiorul" sistemului, ci şi în exteriorul lui, în procesul muncii, ca transformare cumulativă a naturii. Toposul *historia magistra vitae* trebuie considerat tocmai în bivalenţa relaţiei comunicative obiectiv-subiectiv-obiectiv, ca o *condensare* urmată de o *expansiune* în teritoriul practicului, a *documentului* cîştigat de pe urma experienţei. Julia Kristeva citează în acest sens un pasaj din Marx: "Reflexie a procesului istoric într-o formă abstractă şi teoretică consecventă, reflexie corectată, dar după legile pe care ni le propune însuşi procesul istoric, în aşa fel încît fiecare moment poate fi luat în considerare din punctul de vedere al producţiei sale acolo unde procesul atinge deplina sa maturitate şi forma sa clasică"[27]. Diferenţa dintre această învăţare practică pe teritoriul exteriorului natural şi cea teoretică, totuna cu procesul de formare a relaţiilor sociale, se concretizează în însuşi raportul dintre necesitate şi libertate: pe teritoriul exteriorului, procesul are loc pe un domeniu fixat în datele obiective ale naturii, aşadar pe un substrat preexistent, care, chiar dacă modificabil, îşi păstrează această calitate a iniţialităţii; în domeniul "formelor", al relaţiilor sociale, subiectul individual este cel care produce într-o libertate detaşată pînă la un punct de prescripţiile necesităţii

26 Ibid., p. 148.
27 Apud Kristeva (1969), p. 27.

obiective. Istoria umană echivalează cu un macro-proces de "învăţare" din perspectiva din care ea integrează progresiv procese de învăţare propriu-zisă, relativ autonome, în dinamica particulară a evoluţiei către suprastructura socialităţii, către "relaţiile de producţie". Dialectica disociază între procesele aflate la baza evoluţiei şi modalităţile prin care, pornind de la ele, iau naştere şi se dezvoltă structurile sistemelor cognitive. Acestea trebuie examinate în autonomia lor, în desfăşurarea logicii lor proprii. Odată constituite, aceste structuri compun un sistem paralel, cu o dinamică ţinînd seama de principii logice specifice, autonome, vizavi de cele acţionînd în procesul istoric obiectiv, exterior; ia naştere astfel sistemul paralel, realist şi "re-prezentativ" al culturii (al "suprastructurii" sociale) ca sistem cu autoreglare, autonom şi deschis în raport cu "exteriorul"; acumulînd mereu prin impulsurile acestuia din urmă noi cunoştinţe, noi structuri cognitive —imagini ale lumii —, el le va emite pe acestea către exteriorul socialităţii, care, asimilîndu-le şi învăţîndu-le, evoluează şi progresează la rîndul său.

Ca exemplu al unui asemenea sistem cu autoreglare îi serveşte weberianului Talcott Parsons instalaţia automată de încălzire cu termostat: respectivul "sistem" se autostabilizează în raport cu "lumea înconjurătoare" în sensul că, dacă sub influenţa acestui exterior, temperatura sa scade sub o anumită limită, sistemul "ia măsuri" pentru a restabili echilibrul[28]. Analogiile cu modelul marxist al schimbului material dintre om şi natură este frapant: "Munca este în primul rînd un proces între om şi natură, un proces în care omul controlează, reglează şi mijloceşte schimbul de materie cu natura prin propria sa faptă"[29]. Extinzînd mecanismul asupra relaţiei dintre natură şi societate, luată ca unitate, Parsons, şi după el Niklas

28 Parsons, Talcott: *Social System*, London 1951.
29 Marx, Karl: *Das Kapital*, Berlin 1953, vol. I, p. 192.

Luhmann, generalizează acest "automatism" la funcţionalitatea tuturor sistemelor sociale (familiale, culturale, etc.), după principiul că tot ceea ce nu face parte dintr-un anume sistem aparţine unui suprasistem (orizont, mediu înconjurător)[30]. Antropologia socială explică fenomenul "societate" şi societăţile istoriceşte particulare ca pe un echivalent funcţional, substitut specific uman al instinctelor individuale (şi colective) de orientare în raport cu mediul, în vederea conservării individului şi a speciei. Pentru că omul nu dispune de automatisme de reacţie suficiente pentru a răspunde tuturor stimulilor pe care îi percepe dinspre "exterior", el îşi reconstruieşte mediul, pentru dînsul supracomplex, în modele mai simple pe care le poate domina şi manipula. La Luhmann, categoria "reducerii complexităţii prin selecţie" are menirea de a proiecta în viziune cibernetizată această relaţie productivă şi reproductivă dintre individ şi realitate. Tot aşa cum sistemele organice care, într-o lume de "posibilităţi" depăşind cu mult capacitatea lor de actualizare şi prelucrare a informaţiei, se adaptează la suprasolicitarea exterioară prin procese de reglaj reducţionist conduse prin canale comunicative de tip special, întemeiate pe o relaţionare semnificativă a evenimentelor, pe "forme" de legătură selective şi sintetice asigurîndu-le capacitatea de *feed-back*, pentru individul uman sistemele sînt acelea care, după Luhmann, îşi asumă operaţiile de reglare a complexităţii (a *sensului* complex) sub care i se înfăţişează exteriorul. "Prin sistem social se înţelege un cadru semnificant de acţiuni sociale semnificîndu-se reciproc şi delimitîndu-se de toate acele acţiuni ce nu aparţin propriului mediu"[31]. Ele compun identităţi complexe, în măsură să se menţină într-o ipostază semi-autonomă vizavi de totalitatea supracomplexă a realităţii, reducînd-o pe

---

30 Luhmann (1984).
31 Luhmann (1980), vol. I, p. 113.

măsura capacităţilor individuale ale omului, pînă la a i-o face perceptibilă şi accesibilă; operaţiunea de selecţie este concomitent mimetică şi poietică, echivalînd cu o “constituire a sensului”. Noile structuri reprezintă “rezerve de cunoştinţe sociale” semnificante, colective şi transmisibile; în ultimă instanţă ele echivalează cu sisteme de percepţie selectivă, interpretativă sau orientativă (*teme, experienţe, atitudini*)[32]. “Abia cînd limitele de sens vor concretiza *diferenţa* dintre sistem şi lumea înconjurătoare”, subiectul individual percepe totalitatea existenţei realului, “orizont” concentrînd posibilităţi nelimitate, marcînd o limită finală, dar şi un spaţiu dincolo de ea; înţeleasă astfel, “lumea” este corolarul identităţii sensului, prezentă fiind în fiecare element semnificativ, în aşa fel încît “ea se înfăţişează drept aceeaşi pentru toate elementele semnificative”[33].

3.3.2. Constituirea intersubiectivă a “lumii” conduce către un concept care, chiar dacă presupune o *unitate* de sens, nu poate atinge substanţialitatea. Sensul este conceput în act, în interacţiunea relaţională a obiectului cu subiectul, ca unitate autonomă în mişcare, depăşindu-şi continuu graniţele prin deschiderea către exterior. “Introducem conceptul de «lume» ca noţiune echivalentă unităţii de sens, a diferenţei dintre sistem şi mediul înconjurător şi-l utilizăm astfel ca pe un concept al finalităţii nediferenţiate. În această ipostază, conceptul de «lume» nu desemnează o totalitate obiectivă, o *universitas rerum* accesibilă gîndirii ca atare. Iniţial şi fenomenologic, lumea este concepută ca o unitate dată, de necuprins. Abia prin constituirea sistemului şi în chip relativ, în procesul de constituire, ea devine definibilă ca unitate a unei diferenţe. În ambele sensuri, conceptul de lume desemnează o unitate prezentă numai pentru acele sisteme de sens ce se

---

32 Gumbrecht, Hans Ulrich: *Schriftlichkeit in mündlicher Kultur* în Assmann/Assmann/Hardmeier (1983), p. 160.

33 Luhmann (1984), p. 283.


Scanned with OKEN Scanner

diferenţiază de mediul lor înconjurător şi astfel reflectă unitatea acestei diferenţe ca una ce cuprinde două spaţii nelimitate, unul interior şi unul exterior. Lumea înţeleasă astfel se constituie aşadar prin diferenţierea sistemelor de sens, prin diferenţa dintre sistem şi lumea înconjurătoare. În această măsură ea nu este (altfel decît lumea fenomenală) ceva originar, arhetipic; ea este o unitate finală doar ca reprezentare a diferenţei"[34]. Această cale "de mijloc" adoptată de Luhmann evită substanţialismul structuralismului ontologic, încorporînd în acest echilibru dintre recunoaşterea obiectivităţii, dar şi în exclusivitate prin aportul subiectivităţii, (simplificînd: între marxism şi weberianism, între realism şi nominalism), acea variantă epistemologică, intermediară între acestea din urmă, ce s-a numit "conceptualism" sau, în terminologia antropologiei culturale, "realism constructiv"[35]. În spiritul definiţiei lui Piaget[36], acest constructivism nu tratează conceptele generale drept simple ficţiuni, dar, pe de altă parte, nici nu le acordă calitatea unei existenţe apriorice în raport cu indivizii concreţi, ci le consideră doar construcţii rezultînd din interacţiunea între subiectul şi obiectul cunoaşterii. Aşa cum în matematică s-a demonstrat că în locul "claselor" indescriptibile, pentru că nelimitate, se poate recurge la o condiţie definitorie pentru toate elementele acestei clase ca principiu "constructiv" de cunoaştere teoretică[37], o asemenea teorie a sistemelor sociale reabilitează odată mai mult conceptul de ideologie pe baza "raţionalităţii lor de scop" prin care se vădesc a fi totuna cu sisteme sociale de

---

34 Ibid., p. 284.

35 Vezi cercetările întreprinse în domeniul biologiei de Humberto Maturana şi şcoala sa, cercetări care, extinse la scara domeniului socio-cultural, se află la originea aşa-numitului " constructivism radical" — o încercare de a trece în revistă sectoarele în care conceptul funcţionează, în Schmidt, Siegfried J. (ed.): *Der Diskurs des radikalen Konstruktivismus*, Frankfurt, 1987.

36 În Piaget, Jean: *Logique et connaissance scientifique*, Paris, 1967.

37 Stegmüller (1957), p. 60.

reducere a complexității lumii în vederea acțiunii sociale și politice, proiecții ale acțiunii în vederea declanșării altei acțiuni, — însușire tipică, după Rüdiger Bubner, a ceea ce se numește acțiunea comunicativă[38]: definiția ei recunoscută a dat-o Habermas, prin opoziție cu acțiunea instrumentală, ce se conduce după reguli tehnice bazate pe cunoștințe empirice; aceasta, dimpotrivă, ia în considerație norme care, deși obligatorii, trebuie *înțelese* și *recunoscute* ca atare de doi subiecți parteneri[39]. În acest al doilea caz, fidelitatea față de reguli și cauzalități exterioare echivalează cu individualizarea potențialităților, condiție *sine qua non* a existenței lor. Raționalismul și structuralismul au conferit o asemenea forță limbii înseși, fără participarea subiecților; o spune Wittgenstein: "regula marcată cu o anumită semnificație trasează linia fidelității față de ea «însăși»"[40]. Libertatea lingvistică a locutorilor este odată mai mult limitată prin proiecția în ultimă instanță substanțialistă a limbii ca organism, unde evoluția sistemului apare ca fiind dinainte proiectată și inevitabilă. Afirmația lui Lévi-Strauss, după care "gîndirea mitică acceptă natura numai cu condiția de a o repeta"[41], implică o confuzie inevitabilă dintre Real și Verosimil în discursul așa-zis "natural", în ipoteza restituirii cel puțin a *unui* sens sigur, "central" și total, așa cum îl întrevede Greimas. Obiecția o găsim deja formulată de Saussure într-o notă la cursul său: "Ceea ce atît filosofii cît și logicienii au scăpat din vedere, este tocmai faptul că, din clipa în care un sistem de simboluri este independent de obiectele desemnate, el este în stare să suporte deplasări incalculabile de către logicieni, deplasări cauzate de efectele timpului"[42].

---

38 Bubner (1984), p. 223.
39 Habermas (1981) și Habermas (1983); premisele teoriei sînt schițate în Habermas/Luhmann (1971).
40 Wittgenstein (1973), § 219.
41 Lévi-Strauss (1964), p. 347.
42 Saussure (1968), p. 13, notă 10.

În cadrul sistemelor culturale, ca sisteme sociale, trebuie, de aceea, definite tipurile de cauzalitate specifică ce acţionează dincolo de limita care le desparte de Natural; "Actul uman este un text potenţial, ştiinţă a spiritului. Spiritul nu poate fi considerat ca lucru (ca obiect imediat al ştiinţelor naturii), ci numai prin intermediul exprimării prin semne, realizate prin «texte» şi care au valoare pentru sine şi pentru ceilalţi"[43]. *Competenţa* poate reprezenta un punct de plecare al *performanţei* cu condiţia ca un subiect, procedînd la o anume alegere şi selecţie, să realizeze o "posibilitate" sau alta. Dar a realiza o asemenea "posibilitate" nu este totuna cu a da urmare unei anumite constrîngeri anterioare, căci în timp ce la fenomenele naturale trebuie avută în vedere ca unică motivaţie necesitatea exterioară, *cauza*, la cele culturale va intra în atenţie cu precădere necesitatea interioară, *finalitatea*. Derrida citează în acest sens vechea distincţie a filosofiei, între *necesitate* şi *motivaţie*: cea dintîi denumeşte procese cauzale pornind de la o cauză *reală*, cealaltă desemnează procesele pornite de la o cauză *ideală*, de la un temei; *necessitas* este un efect care, pe baza unor premise anumite, nu poate să nu aibă loc; din contra, un efect este motivat, căci dacă el este produs datorită unor anumite premise, premisele nu reprezintă însă cauze decît pentru că le interpretăm astfel[44].

3.3.3. Sensul acţiunii sociale reprezintă un reflex în primul rînd verbal/semantic al funcţiei sociale îndeplinită de un sistem cultural, a cărui ruptură cu universul natural a fost însoţită şi stimulată tocmai prin însuşirea diferenţială a semnificării prin limbă şi limbaje. Caracterul limitat "ideologic" al oricărui asemenea sistem, caracter conferit prin chiar statutul său sistemic, medial şi intermediar, aşa cum l-a definit Luhmann, îi vor garanta

---

43 Todorov (1981), p. 33.
44 În replică la Searle, replică intitulată "Limited Inc.", în *Glyph*, nr. 2/1977.

autonomia funcţională în măsura în care ansamblul regulilor fonologice şi sintactice vor putea totaliza întregul secvenţelor problematice şi verbale tolerabile; sensul va rezulta din relaţia cu sistemul mai complex al lumii, vizavi de care reglementarea semantică a subsistemului îşi statorniceşte graniţele printr-o structură tranzitorie, momentană, convenţională, în cadrul a ceea ce este lingvistic permis[45]. Limita îi îngăduie însă pe de altă parte şi paradoxala libertate interioară; ca reflex asimetric al "necesităţii", ca model imperfect al "lumii" spre care tinde, fără a se putea vreodată confunda cu ea, sistemul diferenţiat în limbaj serveşte prin specificul temporal al discursului şi libertatea de iniţiativă ce-i revine subiectului pe acest cîmp, incontrolabil de către subiectul exterior, unei deschideri principiale către combinaţii de sens limitate ca posibilităţi, totuna cu acea însuşire anticipatoare, utopică, a ideologiilor, de care vorbea Karl Mannheim, de a exprima "imprevizibilul şi chiar inadmisibilul social", oferind mereu alternative, ca "spaţii de simulare pentru acţiuni-încercări alternative cu risc redus"[46]. În angoasa rătăcirii în labirintul semnelor, pe care subiectul şi-o tratează prin mişcarea "eternei reîntoarceri" către un centru absent, şi fascinaţia limitelor universului practic în spaţiul alternativ utopic de care dispune, acest du-te-vino al limbajului în mişcare se consacră de fapt drept centru fluctuant, diferenţial, niciodată coincizînd cu Unul — principiul logocentric —, ci pendulînd între structura absentă ("centrul zerologic") şi (cel puţin) binaritatea alternativelor (*ego* şi *alter*)[47]. Dacă structura (semnul) nu-şi datorează configuraţia unui principiu extra-structural, formulabil, —chiar dacă informulabil, absent, el nu poate, în ultimă instanţă, lipsi ca "orizont" exterior al praxisului, reper fără de care este de neconceput, — rezultă că structuralitatea constă

---

45 Gumbrecht (1973), p. 54.
46 Ibid., p. 64.
47 Kristeva (1969), p. 57.

într-un joc inimitabil al diferenţelor: oricare semn/semnificaţie se află în mişcare, şi că nimic nu se poate sustrage acestui continuum de vreme ce nu există o interpretare veşnic valabilă a Fiinţei şi a lumii.

O propoziţie celebră a lui Hegel defineşte timpul ca "Fiindul care fiind nu este şi care nefiind este"[48]. "Vorbit", oricare lanţ de semne lingvistice, a cărui identitate rezultă din linearitatea lor în succesiunea temporală a sunetelor, trebuie confruntat, în calitatea sa de discurs, cu timpul care, de-a lungul "pronunţării", nu este suspendat, ci "curge" în făgaşul său obiectiv, dincolo de şi deasupra *faptului* vorbirii. Dacă identitatea unui text nu poate fi garantată peste condiţia temporalizată a existenţei textului ca *text*, trebuind a o căuta altundeva decît în artefact, rezultă că acea identitate dintre expresie şi semnificaţie, atribuită *documentului*, (fie ca structură în general, fie în cazul curent al scrierii ce "conservă" —o afirma deja Platon —vorbirea) ţine de reprezentarea subiectivă a prezentului continuu şi că orice tentativă de asumare a istoricităţii o contestă. Temporalitatea articulării semnelor lingvistice refuză din capul locului idealitatea semantică a semnelor, ceea ce reprezintă cea dintîi şi cea mai importantă marcă a autonomiei limbajelor faţă de coduri prealabile, a autonomiei culturalului faţă de fixitatea teleonomică (şi teleologică) a naturalului.

Deoarece structurile fiinţează doar în istorie, iar semnificaţiile secundare ale conotaţiei sînt inevitabile, constituirea unui sistem acronic în absolut devine imposibilă, căci reducţia purificatoare către acel *sistem al sistemelor* proliferează la infinit, către un centru semantic practic intangibil. Capcana metafizicii — nietzscheana "Wille zur Macht", demascată de neostructuralismul post-modernist drept o totalitară "voinţă de adevăr" tinzînd a-şi exercita controlul autoritar asupra Fiindului, —se traduce

48 Apud Frank, în Stierle/Warning (1964), p. 120.

printr-un paradox: dacă sensul reprezintă un principiu organizator central al structurii, el trebuie gîndit ca prezent *în* structură, şi nu dincolo de ea; pe de altă parte, un sens distinct, am văzut mai sus, nu poate fi identificat decît prin diferenţă, prin acel *omnis determinatio est negatio*, ceea ce îi contestă poziţia centrală presupusă iniţial; un sens central nu poate fi, în consecinţă, gîndit *în* structură, ci doar înafara ei, meta-fizic; este cazul Ideii platoniciene, a Sfîntului Duh creştin sau al Spiritului hegelian determinabil prin silogism. Cu cuvintele lui Derrida: "S-a crezut deci întotdeauna că centrul, care prin definiţie este unic, constituie într-o structură tocmai ceea ce, deşi comandă structura, îi scapă structuralităţii. De aceea, pentru o gîndire clasică a structurii, se poate spune că centrul se găseşte — în chip paradoxal — *în* structură şi *înafara* structurii. El se află în centrul totalităţii, dar pentru că aceasta nu-i aparţine, totalitatea îşi *are totuşi centrul altundeva*"[49]. Dilema Subiectului cu privire la condiţia sa de Obiect provine tocmai din acel automatism al logicii absolutiste, prin care structurile proprie-i gîndiri îi apar ca fiind subordonate unui sens transcendental dinafara structurii (pentru a o putea legitima) şi în structură (pentru a-i conferi prin substanţa sa valoare). "Conceptul de structură centrată este totuna cu... conceptul unui joc *autorizat* de o imobilitate fondatoare şi de o certitudine liniştitoare, ea însăşi sustrăgîndu-se jocului"[50]. Dar principiul sau temeiul raţional al unei structuri implică reprezentarea unui centru structurant şi, în acelaşi timp, în-afară-de-structură; pe de altă parte, sensul unui asemenea principiu structurant nu poate fi stabilit, crede Derrida, decît cu ajutorul aceleiaşi legi a contradicţiei, aşadar pe baza jocului dialectic al semnificanţilor unei structuri. În acest caz, însă, raţionamentul după care

49 Derrida (1967)^3, p. 410.
50 Ibid.

principiul transcendental co-ordonează structura dinafara ei este unul fals şi trebuie admis contrariul său, după care subiecţii sînt "prinşi" în lanţul structurilor, fără a putea reuşi să depăşească această subiectivitate, sau măcar să-i atingă limita ultimă. Alternativa apare schiţată deja în *dialectica* negativă a şcolii de la Frankfurt; neostructuralismul o precizează, definind un concept de structură "de-centrată", la Derrida, sau "absentă" la Eco.

Certitudinea proclamată cîndva de Mallarmé, cum că "ma pensée s'est pensée"[51], ar echivala, după Kristeva, cu demascarea principiului exterior structurant drept unul "zerologic", acel Unu (Dumnezeu, legea, definiţia) văzîndu-şi astfel statutul logic contestat în permanenţă de o "zonă rebelă" —care poate fi, cum crede Freud, inconştientul faţă de conştient, *alter* vizavi de *ego*, sau componenta implicit dialogică a cuvîntului aparent monologic. "E vorba de o prezenţă culturală care n-a fost niciodată ea însăşi, fiind deja mereu deviată înspre înafara ei înseşi, în substitutul său. Altfel spus, substitutul nu se substituie niciunui lucru care să-i fi preexistat în vreun fel. Din această clipă ia naştere credinţa că nu există un centru, că acesta nu poate fi gîndit în forma unui fiind-prezent, că nu are un sediu natural, că nu este un loc fix, ci o funcţie, absenţa unui loc în care substituţiile de semne proliferează la infinit. De acum încolo limbajul invadează cîmpul problematic universal; acum —în absenţa centrului sau a originii — totul devine discurs, adică sistem în care semnificatul central, originar sau transcendental, nu este niciodată absolut prezent înafara unui sistem de diferenţe. Absenţa unui semnificat transcendental extinde la infinit cîmpul şi jocul semnificaţiei"[52].

Analogia cu conceptul de sens ca "unitate a diferenţei" în teoria sistemelor sociale a lui Luhmann este evidentă.

---

51 Apud Kristeva (1969), p. 212.
52 Derrida (1967)^3, p. 411.

Procedura tradiţională de centrare a conceptului de "lume", procedură prin excelenţă logocentrică, nu este însă pur şi simplu eliminată. O înlocuieşte centralizarea a însăşi diferenţei dintre sisteme şi lumile înconjurătoare, în aşa fel încît "fiecare diferenţă se transformă în centru al lumii şi astfel lumea devine multicentrică — fiecare diferenţă ordonîndu-le pe toate celelalte propriului sistem sau mediului său înconjurător"[53]. A interpreta nu înseamnă deci a *identifica* în spatele suprafeţei textuale o *semnificaţie* fixă şi închisă, ci, după expresia lui Barthes, "a aprecia din ce fel de plural este făcut textul"[54]. Derrida este şi mai radical atunci cînd arată că ambiţia totalizării unui text sau discurs este absurdă "pentru că infinitatea unui cîmp nu poate fi acoperită de o privire sau un discurs finit, şi pentru că natura cîmpului... exclude totalizarea: acest cîmp aparţine realmente unui joc, adică unor infinite substituţii în închiderea unui ansamblu finit. Cîmpul nu admite substituţiile infinite decît pentru că este finit, adică, în loc să fie un cîmp inepuizabil, ca în ipoteza clasică, în loc să fie prea încăpător, este lipsit de ceva anume, adică de un centru care să limiteze şi să fundamenteze jocul substituţiilor"[55]. În lipsa unui centru al structurii sau al textului, *tema* ca interpretare/semn/structură (nouă), trebuie să înlocuiască provizoriu, tocmai în calitatea ei de interpretare, absenţa; conceptul de *diferenţă* nu este cîtuşi de puţin unul anarhizant, căci sugerează tocmai "că originea nu a dispărut, deoarece ea nu a fost de fapt niciodată constituită decît ca o întoarcere printr-o origine absentă, urma [amprenta, dîra, rămăşiţa, n. ns.], care devine şi origine a originii"[56].

Şi Lévi-Strauss pomenise cîndva "valoarea simbolică zero" a absenţei, ea însăşi *semn* marcînd necesitatea unui

---

53 Luhmann (1984), p. 284.
54 Barthes (1970), p. 11.
55 Derrida (1967)[3], p. 423.
56 Ibid., P. 90.

conţinut simbolic "suplimentar"[57]; în acest spirit socoteau de altfel romanticii din cercul de la Jena că acea "critică" literară pe care o practicau avea menirea să reprezinte o "completare" a unei absenţe informulabile în opera de artă. Derrida este foarte aproape de o asemenea concepţie: "Mişcarea semnificaţiei (şi a interpretării, n. ns.) adaugă încă ceva, dar această adiţie este fluctuantă pentru că înlocuieşte, suplineşte o lipsă dinspre semnificat"[58]. Rezultă, odată mai mult, că oricare interpretare (utilizare a unui *semn*) trebuie considerată ca o "propunere" subiectivă de înlocuire a unui sens central absent al textului, propunere provizorie şi convenţională; este ceea ce am constatat deja atunci cînd am discutat statutul informaţiei de la emiţător în relaţia comunicativă primară: informaţia în sine se constituie abia la polul receptiv, entropic, negativ; iluzia prezenţei "pline" se datorează, aşa cum am văzut, faptului că mesajul nu poate fi transmis altfel decît printr-un apel la un anumit *cod*, cu reguli tinzînd mereu a acoperi, a iluziona şi a "intimida" subiectul. Limbajele (şi limbile naturale) ignoră o asemenea intimidare; ele promovează înnoirea, noutatea, contestarea unui model tradiţional, făcînd pur şi simplu abstracţie de momentul iniţial al creaţiei *ex nihilo*.

În critica sa[59] la adresa teoriei actelor de limbaj a lui Searle, Jacques Derrida porneşte de la o situaţie curentă: pentru ca înţelegerea interumană să funcţioneze, condiţia minimală este existenţa unui *cod* comun a cel puţin doi interlocutori; pe de altă parte, pentru ca acest *cod* să-şi îndeplinească rolul de convenţie comună, fiecare "act de limbaj" al unui locutor pretinde o anumită distanţare a locutorului de expresia sa, căci a exprima este totuna cu a exterioriza ceva, cu a distanţa ceva de Sinele ca subiect

---

57 Lévi-Strauss, în introducerea volumului lui Marcel Mauss *Sociologie et Anthropologie*, Paris 1966.
58 Derrida (1967)[3], p. 423.
59 Vezi Derrida, *Limited Inc.*

vorbitor şi, reciproc, cu distanţarea subiectului de "spusa" sa. Se pune întrebarea în ce măsură are loc această distanţare şi cu ce efecte. Locutorul trebuie într-un fel sau altul să renunţe la intenţiile sale private şi individuale, luate în absolut, să se "ascundă" în spatele vorbirii sale, căci altfel mesajul său nu va fi înţeles de Celălalt, de vreme ce nu se va încadra cerinţelor *codului*. Ambele condiţii ale funcţionării codului, distanţarea şi iterabilitatea, sînt de natură structurală; respectarea lor concomitentă exclude din capul locului recursul la unul din cele două cazuri extreme —identificarea deplină între locutor şi spusa sa, sau unicitatea, nerepetabilitatea fiecărei expresii, sau, altfel spus, exclusivismul idiolectului. Consecinţele concilierii celor două condiţii sînt clare. Fiecare repetiţie, declară Derrida, diferenţiază şi deplasează: diferenţiază deoarece se poate face o distincţie între prima şi a doua utilizare a unui *type* repetat, şi deplasează deoarece ambele utilizări au loc în momente cronologic diferite (pentru că într-unul şi acelaşi moment nu se poate spune şi totodată repeta ceva). Dilema priveşte identitatea semnificaţiei unui act de limbaj între prima şi a doua sa săvîrşire; nimic nu garantează de fapt o asemenea identitate pe parcursul temporal dintre cele două momente. Austin şi Searle s-au mulţumit a lua drept garanţie a identităţii faptul că în relaţia conversaţională n-ar interveni nici o perturbare de vreme ce stăruie reciprocitatea comunicării —de aici şi interpretarea abstract-rigoristă, după care înţelegerea poate avea loc doar acolo unde se repetă Unul şi acelaşi lucru. "În cauză este adevărul: pentru ca să-l recunoască şi să-l afirme este necesar şi suficient ca Celălalt să-l categorisească şi, desigur, nu se va înşela dacă va considera Adevărul drept operă comună şi condiţie de reciprocitate: nu voi şti niciodată nimic înafara garanţiei Celuilalt, dar nici ştiinţa Celuilalt nu beneficiază de vreo altă garanţie înafara celei pe care i-o acord Eu"[60].

---

60 Sartre, Jean Paul: *Idiot de la famille*, Paris 1971, p. 159.

3.4.1. Derrida numeşte "restance non-présente" acea marcă non-diferenţială, —pe care Saussure o pomenea sub termenul de "aposème", — restanţă minimală dintr-un semnificant, fără de care continuitatea înţelegerii şi, în general, a tradiţiei ar fi de neconceput, (ceea ce semantica psihologică a înţeles, aşa cum am văzut mai sus, prin *temă*). Dar repetarea unei *teme* (sau a unei "mărci") nu reprezintă şi o aceeaşi (identică) "săvîrşire", ci o altă "săvîrşire" a unei aceleiaşi *teme*[61]. Repetarea unui *type* conţine aşadar prin chiar actul propriu-zis un indice incontrolabil de schimbare, de inovaţie. Vorbirea reprezintă izvorul permanent al noutăţii în limbă, noutate care, din *fapt* de vorbire, se poate transforma în *fapt* de limbă; vorbind, semnificaţiile se diferenţiază necontenit, totul apare într-un flux vizavi de care identitatea devine ceva pur ipotetic. "Fiecare zi şi fiecare vorbitor, declară Sartre, alterează semnificaţiile pentru noi toţi, ele fiind modificate de către ceilalţi pînă şi în propria-mi spunere"[62]. Statutul *temei*, al structurii aparent stabilizante în acest flux, ca sistem de-centrat, nu mai poate pretinde a încorpora în expresie un inexprimabil stabil şi exterior, ci trebuie să se limiteze la a-şi asuma provizoratul de simplu instrument epistemologic. Derrida merge pînă într-acolo încît contestă identitatea nu numai a semnului repetat la intervale diferite de doi indivizi diferiţi, ci chiar pur şi simplu identitatea unui semn. "Jocul diferenţelor presupune într-adevăr sinteze şi trimiteri care interzic ca în vreun moment sau în vreun sens un element simplu să fie prezent în el însuşi şi să nu trimită decît la el însuşi. Nici un element nu poate funcţiona ca semn fără a trimite la un alt element care, la rîndul său, nu este pur şi simplu prezent. Această înlănţuire, această ţesătură, este textul care nu se produce decît în transformarea unui alt text. Nimic, nici în elemente, nici în sistem, nu este,

---

61 Vezi şi Deleuze (1968).
62 Sartre, Jean Paul: *Critique de la raison dialectique*, Paris 1960, p. 180.

nicăieri şi niciodată, pur şi simplu prezent sau absent. Nu există, de ambele părţi, decît diferenţe şi urme ale urmelor"[63]. Ceea ce îşi dobîndeşte propria identitate numai cu ajutorul altor identităţi nu poate fi considerat identic nici măcar cu sine *însuşi*; reluînd argumentaţia lui Hegel cu privire la "infinitatea rea", Derrida constată că semnul este împiedicat să-şi perceapă nemijlocit identitatea deoarece între el şi el *însuşi*, se află mulţimea tuturor celorlalte semne de care depinde "valoarea" sa. Din punct de vedere terminologic, "différence" devine "différance", mod de a diferenţia şi a se şi diferenţia de Saussure, pentru care cea dintîi reprezenta un element cvasi-autonom reductibil, (după Hegel), la o "unitate simplă", universală şi atingînd obiectivitatea realului cu puterea subiectivităţii identică cu sine. Un asemenea final este însă incompatibil cu limbajele, unde caracterul diferenţial al "urmei" nu poate încremeni într-un cod închis şi nici într-un text înţeles taxonomic. Textele/semne/structuri/*teme* nu sînt decît, susţine Derrida, transformări ale unor texte/semne/structuri/*teme*. Diferenţa precede identitatea, care îi urmează spre a o *documenta* ca *eveniment*, tot aşa cum semnul tinde a fixa sensul — iar dacă nimic altceva decît funcţionarea constantă a mecanismului spiritual ce-i asigură generarea nu poate garanta universalitatea sensului, cu atît mai puţin un construct fragil şi inconsistent o poate face.

Componentele "tematice" ce constituie universul practic nu funcţionează (deci nu există) înafara unui sistem de relevanţe contextuale, în confruntarea dintre sistem şi orizontul care i se suprapune *în situaţie*, cum spunea Bahtin, înţelegînd prin aceasta asocierea obligatorie dintre "obiectul" enunţului, spaţiul şi timpul enunţării, ca şi raportul evaluativ al locutorilor faţă de act[64]. Însăşi condiţia hermeneutică a "interpretării" trebuie considerată

---

63 Derrida (1972)², p. 38.
64 Todorov (1981), p. 69.

ca structură ipotetică, de ordin pragmatic şi semantic. *Temele* se raportează obligatoriu la orizonturi constituite pe mai multe nivele, "travestite" în *coduri*, fără însă a exercita asupra lor vreo determinaţie cauzală. Nesiguranţa sistematică a interpretărilor se caracterizează printr-o relativă libertate, relativă pentru că mecanismul generativ, în chiar absenţa codului generator, se suprapune unei ordini specifice, "ordine simbolică" caracterizată prin aceea că se limitează la coordonarea funcţională, nesubstanţială, a universului relaţional. Lacan vorbeşte în acest sens de *parole pleine*, singura cale ce chezăşuieşte după dînsul "naşterea adevărului în vorbire"[65]; iniţiativa individuală nu numai că nu întrerupe comunicarea şi hermeneutica fuziunii orizonturilor, — ci, din contra, abia astfel, prin vorbire şi *răspuns*, i se asigură continuitatea. Însăşi dinamica limbii ca fapt social (deci interindividual) impune un "Sein mit anderen", unde faptul social, deşi trece deasupra individualului, nu există înafara lui, căci ţine de esenţa umană a individului de a "ieşi din sine" prin limbă[66]; limba se schimbă pentru că este vorbită şi mereu recreată; ea este supusă acelei unice constrîngeri a socialităţii care este tehnica şi modalitatea vorbirii, dincolo de care libertatea expresiei se poate manifesta în sistemul comunitar. Ipoteza individuală "suspendă" în semn/*temă* o secvenţă diferenţială tranzitorie din mulţimea deschisă a opoziţiilor, dar "sensul insistă în lanţul semnificantului, iar nici unul din elementele lanţului nu constă în semnificaţia de care el este capabil în chiar acea clipă"[67]. În momentul în care *type*-uri codificate devin "obiectul" unui dialog, este deschisă posibilitatea ca cea dintîi articulare şi interpretare a acestora (fie şi cea aparent "iniţială") să fie înlocuită cu o a doua, o a treia, către infinit.

---

65 Lacan (1966), p. 225.
66 Coşeriu (1974), p. 36.
67 Lacan (1966), p. 502.

Derrida numeşte "re-marque" capacitatea oricărui locutor/autor/ cititor/auditor/interpret să marcheze din nou şi în Nou sensul unui cuvînt, al unei potenţialităţi, al unui text, al unei culturi[68]. Este legea sincroniei imposibile, a unei temporalităţi dominante ce exclude identificarea sau co-prezenţa unui emiţător şi a unui receptor, ca şi identitatea absolutizată a unui concept, a unui semn, a unei *teme*. Oricît de minimală, de imperceptibilă, distanţa intrastructurală între real-izarea ei efectivă şi realizarea ei conceptuală există şi, tot aşa cum cuvîntul conţine în el, crede Bahtin, ambivalenţa ce-i asigură replica, oricărei asemenea structuri îi este inculcată valenţa reinterpretării. "Deplasarea de sens confirmă legea pe care o indic aici: timpul şi locul «datei precedente» prelucrează şi alterează deja, at once, brusc, prima dată şi pe acest at once"[69].

3.4.2. În termenii "logicii dialogismului", pe care îi enunţa Kristeva, — o logică "a distanţei şi a relaţiei, indicînd o devenire, în opoziţie cu nivelul continuităţii substanţiale" a monologismului, una a "analogiei şi a opoziţiei non-exclusive", opusă cauzalităţii determinative a identificării, una a "transfinitului", a "continuului", — dialogismul este imanent oricărui "cuvînt" denotativ sau oricărui discurs monologic[70], produs al unei abstracţii temporale "iluzioniste"; succesiunea *întrebare-răspuns* îşi întemeiază dinamica pe o *acţiune* verbală, de neconceput altfel decît *în* timp. Fiecare propoziţie reprezintă o modificare a situaţiei în care următoarea propoziţie este "pronunţată", încît o asemenea instabilitate a "orizontului", ca permanent joc al relevanţelor unui şi numai presupus identic textual sau tematic augmentează cu fiecare pas distanţa, diferenţa faţă de o situaţie reală, considerată ca iniţială. Dacă oricare participant la un dialog trebuie să ţină seama de condiţia acelei "ordini simbolice" ce pretinde,

---

68 Derrida în *Limited Inc.*
69 Ibid.
70 Kristeva (1969), p. 212.

pentru asigurarea continuităţii dialogului, luarea în consideraţie de către fiecare a contextului comun pe care îl "îmbogăţeşte", rezultă că fiecare asemenea "contribuţie", parte a dialogului, este concomitent şi situaţia vizavi de care "vorbeşte" celălalt partener. *Situaţia* "vorbirii" lui A este "vorbirea" Celuilalt, dar "vorbirea" aceluiaşi este şi ea, la rîndul ei, *situaţia* "vorbirii" Celuilalt. De fapt, în această reciprocitate a situaţiilor constituite în actul vorbirii constă productivitatea dialogului şi dinamica sa imanentă. În chiar actul vorbirii participantul la dialog trebuie să-şi însuşească situaţia care s-a creat automat prin vorbirea Celuilalt ca situaţie contextuală a vorbirii proprii; cu alte cuvinte, vorbirea sa, care se opune Celeilalte, intră într-o relaţie *vie* cu ea — noutatea, inovaţia semantică ce ia naştere în cursul dialogului coincide tocmai cu această relaţie căreia fiecare partener de dialog i se subordonează şi care asigură continuitatea, cadrul tematic, conducînd la proliferarea actului dialogic. În măsura în care chiar momentele dialogului îşi devin lor însele "situaţii", faţă de care intră într-o asemenea relaţie *vie*, dialogul dobîndeşte în totalitatea sa mobilitatea autonomă a consensului etic, ce-l sustrage dezechilibrelor subiective (autoritarismul unei părţi sau a celeilalte)[71], stimulînd la subiecţi un punct de vedere liber şi în acelaşi timp deschis către Celălalt. Fiecare cuvînt al dialogului îl pre-vede pe Celălalt: "Le surgissemente de l'autre en face de moi comme regard, fait surgir le langage comme condition de mon être"[72]. Imprevizibilul situaţional consacră dialogul ca eveniment, acţiune, demers către inaccesibil, către "nespus" şi "negîndit".

Limba dialogului este una a lipsei de constrîngeri şi a spontaneităţii, pentru că admite toate modalităţile *vorbirii*: naraţiune, descriere, reflecţie, fără ca în dialogul propriu-

---

71 Vezi Habermas, Jürgen: *Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz*, în Habermas/Luhmann (1971), p. 106.

72 Sartre, Jean Paul: *L'être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Paris 1943, p. 410.

zis una dintre ele să o domine pe cealaltă; de vreme ce aici pot convieţui, chiar nediferenţiat, toate formele discursive, s-a considerat, pe bună dreptate, că originea întregii "lumi" a discursului se află în dialog. Cu alte cuvinte, simetria principială a doi parteneri de dialog este înlocuită prin simetria dintre jocul reciprocităţilor diferenţiale între context şi vorbirea Celuilalt, ca situaţie productivă a vorbirii Eului. Ceea ce întreţine dinamica dialogului pare a se unifica în discurs în identitatea unui singur vorbitor, în identitatea vorbirii sale într-o ordine lineară, imperturbabilă şi impermeabilă la întreruperile alterităţii. Că o asemenea identitate întreţine în ea o non-identitate inevitabilă, aşa cum raţiunea conştientă poartă în ea sîmburele mişcării inconştientului, că monologul este de fapt *in nuce* dialog mascat, că asimetria, oricît de disproporţionată faţă de starea de echilibru, nu-l exclude cu desăvîrşire pe Celălalt, reprezintă în ultimă instanţă consecinţe ale condiţiei oricărui limbaj, ireductibil la fixitatea *codului*; se poate vorbi în cel mai bun caz de o "voinţă a discursului", ca proiect absolutist niciodată însă pe deplin realizabil, manifestată prin deliberata adoptare a convenţiei unui context unic, imuabil, originar şi identic cu sine însuşi. Tendinţa oricărei ordini sociale şi discursive de a se proclama drept naturală, desemnîndu-le pe toate celelalte în raport cu sine drept istorice, se asociază tocmai cu o asemenea acţiune abstractizantă, "naturală", a oricărei paradigme, a cărei voinţă de conservare şi stabilizare o împiedică să-şi conştientizeze condiţia tranzitorie, şi, dacă admite procesele generative, aceasta doar sub constrîngerea unei teleologii substanţialiste, în limite pre-figurate de principiul generator.

Este tipică incapacitatea paradigmei de a-şi "mărturisi" originile dialogice ale propriului discurs, preparat iniţial în conspirativitatea unui "alt spaţiu, unde legile logice ale vorbirii sînt zdruncinate, unde subiectul se dizolvă, iar în locul semnului se instaurează ciocnirea semnificanţilor

anulîndu-se unul pe celălalt"[73]. Critica pe care Julia Kristeva o formulează la adresa lingvisticii carteziene practicate de Chomsky porneşte de la definirea acestui spaţiu "paragramatic" al productivităţii inovative, de neconfundat cu stratul terminal al unor "adevăruri intelectuale", "principii noţionale implantate în spirit" prin "dictatul naturii înseşi". Ceea ce Kristeva numeşte *genotext* subliniază a-substanţialitatea, "prezenţa absentă" a fenomenului generativ continuu, faţă de care *fenotextul*, structura de "suprafaţă", reprezintă, ca *semn* (*temă*), concretizarea lingvistică a sensului continuu; pe de altă parte însă, el este doar un element "specular", "înlesnind reprezentarea acestei generări —acest proces de germinare care îi este interior, înglobîndu-l în acelaşi timp, şi ale cărui legi se impun a fi definite"[74]. Mai concret, dacă operaţia denotativă are la Chomsky şi în general la modelele structuraliste (inclusiv la Lévi-Strauss) o limită "de jos", unde ia sfîrşit "infinitatea rea", într-o aparentă întîlnire, — în "formele simple" ale lui André Jolles, de pildă —pînă la suprapunerea totală a "interiorului" cu "exteriorul", a "conţinutului" cu "forma", a subiectului cu obiectul, această asumare a subiectivităţii constructive a limbajului contestă orice limită, orice "formulă ultimă", precizînd că, dacă are un *sens*, va conţine şi "ceva" în spatele ei[75]. Infinitatea progresivă a conotaţiei se va regăsi astfel într-o infinitate regresivă a unei denotaţii aparente, după Kristeva, ce rezultă astfel a nu fi decît o variantă a conotaţiei. Inclusiv modelul textual al corespondenţei dintre structuri profunde (*macro-structuri*) şi structuri de suprafaţă (*micro-structuri*) a fost adaptat într-o asemenea perspectivă: calitatea multiplicativă a conotaţiei nu mai funcţionează doar de jos în sus, de la profunzime la suprafaţă, ci şi invers, în aşa fel încît, constata van Dijk, şi unei micro-structuri, îndeobşte

73 Kristeva (1969), p. 212.
74 Ibid., p. 218.
75 Ibid., p. 224.

multiplu al unei macro-structuri, îi pot corespunde mai multe macro-structuri[76].

Filosoful Hans Blumenberg a numit iniţiativa subiectului uman în a răspunde provocării iniţiale din partea absolutismului realităţii "Arbeit am Mythos"[77]: cea dintîi reacţie faţă de orizontul deschis şi incomprehensibil al Realului a fost una receptivă şi tematizantă, de închidere în structură, în povestire, în mit, închidere însă niciodată desăvîrşită, sugerînd asimetria iniţială, conservînd doar diferenţa şi asigurînd astfel funcţionarea constantă, neîntreruptă, a sistemului; universaliile sale sînt doar pragmatice, prin aceea că semnul îl implică obligatoriu nu doar pe denotatul său, ci şi pe interpretantul său. Interpretarea nu va urmări să descopere ceva anume, ci, mai curînd, să inventeze, să completeze textul, completare la rîndul ei vremelnică, interpretabilă şi completabilă. Realismul pragmatic, constructiv, al lui Peirce, pentru care Universul constituie un uriaş "reprezentant" al divinităţii şi simbol al intenţiilor ei, consideră semioza din perspectiva unei semnificative deplasări de "iniţiativă", atunci cînd defineşte realitatea unei cunoaşteri nu prin efectul ei asupra cunoaşterii, constatat *post hoc*, ci prin efectul însuşi, în mişcare, ce-şi are originea în cunoaşterea în proces, în diferenţa dintre semnificat şi interpretant, —altfel spus, în structura dialogică a oricărui semnificat —, imposibil de aceea de a fi vreodată acoperit pe deplin de vreun semnificant. Acesta este de altfel terenul pe care semiotica şi hermeneutica se întîlnesc pînă la identificare (sic!).

3.5.1.1. Să ne închipuim două persoane A şi B, aflate în dialog comunicativ. Mesajele emise de A şi receptate de B pot fi considerate a avea două semnificaţii, una pentru emiţător şi alta pentru receptor. Mesajul lui A se întrupează într-un semn ales dintr-o rezervă prealabilă de semne, semn care, pentru B, are rolul de semnal (simptom, du-

---

76 van Dijk (1972).
77 Blumenberg (1979).

pă Schütz), de excitant. În funcţie de mediu şi de propria experienţă, B poate reacţiona în chip diferit. Semnificaţia mesajului pentru B va consta în selectarea unei reacţii de răspuns către A, în timp ce, din această nouă perspectivă, pentru A semnificaţia va consta în selectarea unei reacţii de răspuns a lui B pe care A intenţionează s-o producă prin mesajul său. Trebuie încă o dată subliniat faptul că semnificaţia (informaţia) nu se confundă cu reacţia fizică, ci reprezintă o alegere, un act desubstanţializat de selecţie, — cum de altfel proclama Charles Morris atunci cînd, caracterizînd semnele, declara că "acestea selectează reacţii în interpreţii lor"[78]. La fel de importantă este constatarea că semnificaţia pe care receptorul o acordă mesajului nu coincide cu cea conferită de emiţător; mai mult chiar, aceasta din urmă se constituie în funcţie de o anumită reprezentare implicită a aceluiaşi receptor. Subiectul este cel care face alegerea semnificantului, care, pe lîngă aspectul său concret, (sensibil, imaginar, figurat) trece, din perspectiva sa, drept cel mai potrivit pentru a "evoca" semnificatul, altfel imposibil de perceput. "Darul vorbirii" de care se bucură omul constă tocmai în conştiinţa funcţiilor simbolice ale cuvintelor, a relaţiei dintre sunete şi "conţinuturi". Un semn nu "înseamnă" pur şi simplu "ceva" pentru "cineva". "Consumatorul" semnului este implicat în chip obligatoriu, căci, dacă semnele sînt menite a denota ceva, operaţiunea are în vedere, în mod necesar, un destinatar. Acelaşi semn, au observat Ogden şi Richards[79], poate însemna altceva şi poate produce reacţii diferite la receptori diferiţi, deoarece fiecare individ este diferit ca origine şi educaţie, a acumulat experienţe comunicative diferite şi, pe de altă parte, într-un anume mediu şi într-un anume timp, orice operaţie de semnificare intră în relaţie cu alte asemenea operaţii specifice momentului[80].

---

78 Cherry (1967), p. 161.
79 Ogden/Richards (1923).
80 În chip analog, teoria economică a valorii îl implică pe consumatorul acesteia.

"Starea" unui individ se defineşte la un moment dat printr-o sinteză a factorilor moşteniţi şi o sinteză a mediului, cu alte cuvinte printr-o sumă de experienţe comunicative transmise, după cum am văzut deja, pe de o parte pe o cale biologic-genetică, pe de altă parte acumulate pe cale culturală. "Esenţa vieţii omeneşti constă în fapte de comunicare"[81], aprecia Peirce. Orice interpretare a unui semn ca reacţie pe care individul o produce la "semnalul" acestuia depinde de bagajul de experienţe de care dispune în acel moment individul-interpret. Reacţiile pot fi de două feluri: pe de o parte reacţii perceptibile, exteriorizate, pe de altă parte modificări "interioare", coordonate de sistemul nervos, şi corespunzînd unei modificări în starea de conştiinţă a individului, ca "îmbogăţire" a bagajului său de cunoştinţe: "în fiecare moment receptorul devine un Altul"[82]. Un semn este semn doar dacă produce în şi prin receptor o reacţie concretizată într-un semn al aceluiaşi obiect desemnat. Semnele constituie un sistem pe baza capacităţii lor de a produce reacţii în lanţ, proliferante: *dialogul* devine astfel "emblema" comunicării ca fapt social, comunicare a cărei continuitate o asigură tocmai prin ne-limitarea şirului argumentativ. Un prim semn "cheamă" un al doilea (reacţie-răspuns), depinzînd desigur de *orizontul* receptorului, orizont care se substituie "exteriorului", ca mărime implicantă, ea însăşi în continuă mişcare, căci "contextul" diferă de la un individ la celălalt. Se poate afirma de aceea că un semn posedă o multitudine nelimitată de *interpretanţi* posibili, iar comunicarea nu reprezintă un proces determinat şi determinabil în absolut; *feed-back*-ul nu restituie niciodată emiţătorului un mesaj absolut identic, iar această asimetrie din care se nutreşte dialogul face posibilă în infinitul comunicării o (în principiu) infinită acumulare de cunoştinţe despre "exterior".

---

81 Peirce (1976), p. 87.
82 Cherry (1967), p. 219.

3.5.1.2. Aici poate fi trasată odată mai mult şi limita ce desparte reprezentarea mecanică, "maşinistă", a comunicării, de realitatea ei uman-subiectivă şi, într-un alt registru, limitele *de facto* ale ciberneticii; analogia dintre creierul uman şi o "maşină de gîndit" nu acoperă decît o mică parte din operaţiile pe care cel dintîi le săvîrşeşte în legătura sa cu "exteriorul". Peirce a insistat asupra faptului că procesele logice ale gîndirii ocupă un spaţiu relativ redus printre activităţile complexe ale creierului şi, de aceea, a insistat asupra "subiectivităţii" oricărei manifestări comunicative şi, implicit, a *distanţei* dintre "expresie" şi "fenomen" — distanţa ce va constitui premisa iniţială a replicii şi replicilor generatoare ale lanţului comunicativ. *Pragmatica*, ramura semioticii ce se ocupă cu studiul semnelor în relaţie cu "consumatorii" lor, s-a impus de aceea ca fiind mult mai adecvată investigaţiei asupra comunicării decît sintaxa sau semantica, căci ia în consideraţie întregul factorilor umani ce-şi dau concursul în declanşarea fiecărui eveniment comunicativ, în timp ce, dimpotrivă, sintaxa şi semantica apelează la nivele superioare de abstractizare, vizînd o logică a comunicării şi regulile ei formale, de "schimb" pur ale semnelor, reguli instituite deasupra factorilor de mediu sau a situaţiilor reale, concrete, "subiective", în care comunicarea are loc. Căci şi dacă, în mod excepţional, într-un dialog doi parteneri "spun" acelaşi lucru din punct de vedere semantic, ţinînd seama de aceleaşi reguli formal-sintactice, fiecare mesaj în parte, ca eveniment comunicativ, are caracter singular, subiectiv, căci depinde de experienţa şi starea sufletească a fiecărui partener, de mediu, de gradul cunoaşterii reciproce a pertenerilor, de urmările pe care fiecare le prevede pentru propria interpretare a mesajului, etc. A gîndi limba şi limbajul ca fenomene sociale implică aşadar o semnificativă mutaţie în imaginea despre funcţionalitatea lor ca sisteme; abstracţia logică, tentată a le considera, cu precădere, în varianta lor fixată

documentar — *coduri*/repertorii de semne convenţionale (sau *teme*), unde unui semnificant îi corespunde un singur semnificat şi invers, unde ambiguitatea polisemiei şi a omonimiei este exclusă şi unde semnificanţii înşişi sînt echiprobabili, — va trebui să cedeze locul unui punct de vedere *dia-logic*, căci esenţială se dovedeşte a fi, înainte de toate, distanţa de nedepăşit, şi de aceea mereu prezentă, între cei doi poli comunicativi. Este de altfel condiţia *sine qua non* a limbajului, căci niciodată entropia de la un pol nu va coincide cu cea de la celălalt şi dacă, tratat la modul absolut, *codul* îşi este suficient sieşi, operaţiile sale neproducînd nimic nou, limbajul, am văzut, se caracterizează prin virtutea enunţiativă a noului. "Prin dialog înţelegem acea structură cu două feţe, în care un individ îşi dovedeşte înrădăcinarea într-o lume imaginată deja de alţi indivizi prin conştiinţa că, la rîndul său, este chemat să contribuie la propăşirea generalului, exteriorizîndu-se ca fiinţă autonomă, creatoare de semnificaţii în replica sa incongruentă"[83].

Realitatea dialogului confirmă şi în acelaşi timp contestă cadrul social comunitar al unui sens iniţial, primar, stabilit prin convenţie, căci, am văzut, în comunicarea dialogică schimbul de semne presupune mereu la polul receptării, in *feed-back* deschis, o marjă incontrolabilă a răspunsului. Acela care, în anumite limite, este liber în a-şi formula răspunsul în funcţie de datele sale subiective, va proceda, voit sau nu, prin chiar facultatea sa de a reinterpreta convenţia, la o violare a unităţii *codului* social —violare care, omologată, nu face decît să-l extindă şi să-l îmbogăţească.

Semiotica lui Peirce depăşeşte structuralismul saussurian în primul rînd prin această "pragmatizare" a definirii semnului; exclusivismul semantico-sintactic, tradus în binaritatea modelului, cedează în faţa unei a treia instanţe, nu mai puţin hotărîtoare, mijlocind (între extremele

---

83 Frank, în Stierle/Warning (1984), p. 87.

realismului şi nominalismului) prin implicarea puterii "constructive" a conştiinţei individuale —procesul cunoaşterii se înfăţişează ca unul social, întemeiat pe argumentaţia, recunoaşterea şi reflexia intersubiectivă, trăsături ce-i garantează o continuitate ne-limitată de "adevăruri" iniţiale sau finale, de fapt etape structurate de acelaşi rang şi cu aceeaşi calitate. Modelul triadic al semnului, unde acelaşi semnificant nu mai determină un Unic semnificat totalitar şi logocentric, ci trimite la un du-te-vino dialogic între un "obiect" exterior şi "interpretantul" său interiorizat de subiectul individual şi, am văzut, creator, permite conceperea proceselor înţelegerii drept procese de constituire, de formare permanentă a unor structuri, mediind, în provizoratul lor, între constanţă şi variaţie. "Ordinea simbolică" se relativizează ca "mişcare", ca manifestare a libertăţii de construcţie de care dispun limbajele, în ale căror "structuri" nu elementele aparent "substanţiale" (aşa-zisele "conţinuturi") sînt cele care determină relaţiile diferenţiale, ci invers. Consecinţa, la prima vedere paradoxală, constă în aceea că un asemenea element nu poate fi "cunoscut" în sine, ci doar prin relaţiile care conduc înspre şi dinspre dînsul. O teorie semiotică a interpretării va trebui de aceea proiectată pe fundalul unui proces generativ declanşat prin asimetria mereu prezentă dintre obiect, semnificant şi interpretant, unde acesta din urmă iniţiază în numele subiectivităţii ipoteze asupra unor regularităţi ale comportamentului textual, constelaţii ale căror limite glisează peste şi îndărătul oricăror linii de demarcaţie fixate în chip dogmatic sau tradiţional. Fără îndoială că însăşi *limba*, din această perspectivă, apare ca un concept rezultat din abstracţie, cu ajutorul unor factori stabilizanţi ce formează o contra-forţă vizavi de principiul potenţial haotic al interpretativităţii; fiecare nouă construcţie structurală necesită structuri ordonatoare relativ stabilizante, *teme* relevante, —aşa cum arăta Alfred Schütz, —ca fundament de pe care procesul să poată fi

continuat. (Asemenea structuri ordonatoare constituie în limbă, de pildă, modelele sintactice, semnele gramaticale sau cîmpul semantic al cuvintelor, şi el relativ stabil, chiar în capacitatea sa extensională). Ele nu trebuie subestimate însă în fixitatea lor, deoarece în procesul generativ şi ele sînt mai mult sau mai puţin afectate, prin "concretizări succesive" care le reproduc pe nivele diferite, pe "straturi" care, potrivit metaforei geologice a lui Husserl, reluate de Derrida, se întîlnesc permanent unul faţă de celălalt ca supra- şi sub-strat, ca *temă* şi *orizont*. Analogia dintre structură şi text, care a permis tratamentul identic al unităţilor "mici", la nivel propoziţional şi frastic, şi al celor extinse la nivelul vorbirii, se bazează tocmai pe acest fundal —în flux generativ care face ca sememul să *apară* "ca un text virtual, iar un text ca expansiunea unui semem"[84].

3.5.2. Oricare descripţie a procesului generativ porneşte de la acest nivel elementar al actului interpretativ, prin care subiectul individual atribuie unui semnificant un *interpretant* ca variantă ipotetică a semnificatului. Am arătat deja că fiecare semnificant (microstructură) evocă un orizont de semnificaţi posibili, dintre care interpretul alege unul ca bază pentru continuarea întreprinderii generative; acest moment receptiv, elementar, echivalează în primă instanţă cu o reducţie. Dar, pe de altă parte, o asemenea reducţie nu este posibilă decît ca o construcţie contextuală; de pe stratul semnificantului iniţial, al cărui semnificat ipotetic îl constituie în semn, se progresează către un nivel superior, manifestat la rîndul său prin semnificaţi concretizabili doar prin semnificanţi. Abia odată cu elaborarea acestui cadru contextual, mulţimea semnificaţilor unei propoziţii poate fi redusă pînă la o semnificaţie consistentă, —ipoteză formulată vizavi de o constelaţie de semnificaţi, proiectată şi ea pe o bază materială semnificantă. Nucleul semnificaţiei astfel dobîndite reprezintă o

---

84 Eco (1985), p. 27.

schemă de tipul celei pe care Wittgenstein o numea "Sachlage", prim pas în actul receptării propriu-zise[85]. Activitatea reducţionistă a interpretului individual este însoţită permanent de una catalizatoare, constînd în umplerea "spaţiilor vide", a semnificanţilor emişi, prin ipoteze asupra semnificaţilor care le corespund. În fond, dacă vom încerca să traducem în termenii cunoscuţi de noi deja din schema elementară a comunicării această relativ complicată descripţie a fracţiunii celei mai simple, izolabile în procesul generativ, vom constata că, luînd drept bază generatoare un semnificant oarecare, el are valoarea unui semnal, vizavi de care receptorul, subiectul individual, emite o *ipoteză* interpretativă — informaţie —, sau, în formularea lui Peirce, un *interpretant*. Esenţială este fracţionarea acestui moment receptiv în cel puţin două *etape*, fracţionare menită a dezintegra identitatea logocentrică a semnului ca reprezentant al unui semnificat exterior, aşa cum o sugerează automat binomul saussurian semnificat/semnificant.

Se ştie că în ontologia sa, Peirce a făcut uz de trei categorii fundamentale, (pe care le-a numit *primeitate*, *secunditate* şi *terţeitate*), relaţionate în triunghiul unde fiecare ocupă cîte un vîrf corespunzător[86]. În categoria *primeităţii* întră toate acele "lucruri" şi fenomene care există independent de relaţiile cu altceva — aici include Peirce senzaţiile nemijlocite în prezenţa lor pozitivă. Din categoria *secundităţii* fac parte "lucrurile" şi fenomenele a căror existenţă se defineşte printr-o relaţie diadică: toate acele experienţe rezultate prin relaţionarea a două unităţi obiectuale. În fine, în categoria *terţeităţii* întră acele "lucruri" şi fenomene definibile printr-o triplă relaţie niciodată reductibilă, relaţie caracteristică, după Peirce, pentru relaţiile procesuale ale "spiritului", în aşa fel încît *terţeitatea* devine categoria principală, incluzîndu-le pe

---

85 Stierle (1975)², p. 329.

86 Vezi şi Walther, Elisabeth: " Die Begründung der Zeichentheorie bei Ch. S. Peirce" , în *Grundlagenstudien aus Kybernetik*, nr. 3/1962.

Scanned with OKEN Scanner

celelalte două. Revenind la momentul receptiv al interpretării, categoria *terţeităţii* capătă o nouă dimensiune, prin aceea că Peirce respinge dicotomia kantiană dintre aşa-zisele lucruri-în-sine, necognoscibile, şi lumea fenomenală cognoscibilă, de părere fiind ca accesul către obiectele cunoaşterii este asigurat prin aceea că omul îşi "formează" o concepţie semnificativă asupra lor. "Conţinuturile" cunoaşterii se modifică automat în funcţie de orizontul de gîndire/con-textul în care ele sînt prelucrate şi ordonate, toate semnele prin care se manifestă gîndirea şi experienţa umană posedînd din capul locului flexibilitate interpretativă. Cel de-al treilea vîrf al triunghiului semiotic peircean, corespunzător interpretantului, indică faptul că relaţia dintre semnificant şi obiect nu poate fi concepută decît prin intermediul *terţeităţii*, al subiectului-interpret; principiul dialogic este introdus în chiar modelul semnului, cu atît mai mult cu cît Peirce consideră procesele gîndirii identice cu procesele semnificării: interpretantul este concretizarea în acţiune, în proces, a relaţiei dintre semnificant şi semnificat. La polul receptiv aşadar, informaţia percepută, spaţiul vid (*Leerstelle*) nu va da naştere unui semnificat pur şi simplu pentru că, am văzut, deja structura temporală specifică în care subiectul interpret îi dă sens, dilată şi diferenţiază în cel puţin două etape această întreprindere — ne-am referit deja la distanţa între *Erfahrung* şi *Erwartung*, de unde "dublul sens" pe care îl capătă oricare acţiune, unul posterior desfăşurării ei şi dobîndit vizavi de orizontul acesteia, celălalt proiectiv, deschis către un scop ulterior[87]. Sensul însuşi se constituie într-un proces de devenire între cele două momente temporal diferenţiate şi pe care triunghiul lui Peirce le fixează într-un model spaţial: cel reductiv, abstractizant, concluziv, şi cel al deschiderii către o nouă acţiune.

87 Luckmann, Thomas: *Zum hermeneutischen Problem der Handlungswissenschaften*, în Fuhrmann/Jauss/Pannenberg (1981), p. 518.

3.5.3.1. Problema care priveşte direct esenţa "culturală" a semnelor apare odată cu trecerea de la formularea de către individ a sensului acţiunii proprii la *înţelegerea* sensului acţiunii Celuilalt, vizavi de care individul nu percepe decît semne, începînd cu mişcările corpului străin, cu simptome ale unor acte subiective de o structură analogă celor proprii. Acţiunea Celuilalt nu se va revela niciodată ca evidenţă, ci doar ca înlănţuire de simptome, ceea ce limitează principial înţelegerea ei, în primul rînd deoarece "în timp ce înţelegerea de sine are loc într-un timp interior continuu şi desăvîrşit, înţelegerea Celuilalt nu are la dispoziţie decît durata alterităţii, dată în segmente discontinui şi niciodată ca totalitate, ci doar ca perspective de cuprindere"[88]. Pornind de aici, teoria fenomenologică a lui Schütz dă consistenţă semioticii lui Peirce tocmai prin demonstraţia că oricare înţelegere a Celuilalt trebuie să se bazeze pe o înţelegere de Sine. "Privirea observatorului nu este îndreptată asupra simptomurilor în sine, ci asupra a ceea ce se află în spatele acestor simptomuri, cu alte cuvinte asupra a însuşi procesului de trăire al observatorului"[89]. A înţelege aşadar acţiunea Celuilalt înseamnă a o concepe în stadiul ei final, încheiat, ca simptom al unui proiect pe care observatorul trebuie să-l reconstruiască în orizontul propriei experienţe, ca şi cum el ar fi autorul acţiunii respective. Cu atît mai mult actele care reconstituie semnele ca semne sînt acte de interpretare ale sinelui — teoria informaţiei poate fi reformulată şi din acest punct de vedere. Pentru a înţelege, *ego* îl transformă pe *alter* în *alter ego*, îl "internalizează"; *feed-back*-ul nu face decît să exteriorizeze relaţia interioară (şi nu mai puţin asimetrică) dintre experienţă şi aşteptare. Semnificaţia "obiectivă" şi invariantă a unui semn, ca suprapunere perfectă a celor două funcţii pe care le îndeplineşte ("schemă expresivă" şi

---

88 Schütz (1974), p. 116.
89 Ibid., p. 121.

"schemă comprehensivă"), se relativizează în vorbire, atît prin sensul obiectiv al semnului în contextul experienţei locutorului, cît şi prin sensul ocazional pe care-l ocupă în contextul vorbirii. Ceea ce este valabil pentru înţelegerea fiecărei acţiuni a Celuilalt se verifică şi în cazul manifestării verbale ca acţiune; unitatea "obiectivă" a sensului vorbirii va fi şi ea constituită în *act* —"sinteză ce se compune în faze succesive şi pornind de la care se desfăşoară actele individuale de construcţie şi stabilizare a sensului"[90]. Unitatea acţiunii locutorului se transformă treptat în act, care, la rîndul său, se "obiectivează" în *teme*-document, produse de individul receptor (*ego*). "Sensul subiectiv apare atunci cînd ceea ce este dat ca sens obiectiv este reprodus la rîndul său ca sens de către alteritate"[91]. Diferenţialitatea concretă a receptorului rămîne de obicei umbrită în faţa "magiei" obiectiviste exercitate de logica absolutistă, încît producerea apare în cel mai bun caz în ipostaza ideală a unei, după Gadamer, "fuziuni a orizonturilor", efort de obiectivare ce alternează în permanenţă cu momentul de libertate al creativităţii subiective.

Impasul oricărei semiologii sistemice, şi al lui Saussure în special, a luat naştere odată cu obstinaţia de a stabiliza, de a fixa Un sens; neputînd accepta, cum s-a văzut, arbitrarul absolut şi nici alternativa motivaţiei referenţialităţii nu mai puţin absolutiste a realismului, Saussure a crezut că soluţionează dilema instituind autoritatea denotativă a unui *cod/langue* al unei socialităţi supraindividuale, păstrătoare de sensuri. Peirce contestă din capul locului o asemenea stabilizare a sensului, multiplicabil, ca şi la Schütz mai tîrziu, în cel puţin două variante, corespunzînd celor două vîrfuri ale triunghiului. Referinţa nu poate supravieţui înafara referentului; schema *faptului primar* (*Tatsache*, după Wittgenstein), aşa cum o produce inter-

---

90 Ibid., p. 139.
91 Ibid., p. 151.

pretul, se proiectează în "spaţiul logic" al necesităţii impusă de referent, în aşa fel încît *sensul* va consta practic într-un *parcurs*, reprezentabil grafic pe latura triunghiului ce uneşte cele două vîrfuri referenţiale, între denotat şi conotat —nu la egală distanţă, ci în du-te-vino între ele. Libertatea absolută a celui dintîi gest interpretativ al subiectului: elaborarea ipotezei sale asupra sensului (o ipoteză schematică, "interiorizată"), se va relativiza automat prin gestul următor al reconstituirii orizontului contextual, fără de care o asemenea ipoteză rămîne una izolată şi nesemnificativă în arbitrarul ei. Şi Peirce subliniază cu insistenţă faptul că interpretantul nu este unul arbitrar, nemotivat; or această motivaţie este dobîndită doar pe fundalul secundităţii, al obiectului, la care ipoteza individuală este obligatoriu raportată. Pe de o parte, "devenirea" textului nu este una arbitrară în ipostaza sa secundă, ca interpretare, dar, pe de altă parte, această interpretare are caracterul unei presupoziţii ce nu se identifică niciodată definitiv şi perfect cu obiectul ei. Abia astfel, tot aşa cum teleologia se dovedeşte incompatibilă cu dialectica generalului şi individualului în istorie, — am constatat-o mai ales în versiunea lui Karel Kosik, — interpretările extrem realiste sau nominaliste îşi pierd alura ireconciliabilului, cu atît mai mult cu cît ambele ajung în a postula, izolate, un absolutism ce exclude individualul şi puterea sa de iniţiativă.

3.5.3.2. Tocmai de aceea, radicalismul formulei neo-structuraliste "totul este diferenţă" întreţine pericolul latent, dacă nu al anarhiei interpretative lipsite de criterii, (precum în cazul *serialismului*)[92], atunci al unei teleologii a diferenţei care, în ultimă instanţă, se poate lipsi în progresia ei de elementele individualizante, tinzînd către un infinit metafizic geamăn cu cel cultivat de centrismul substanţialist al structurii. Procesualitatea, aşa cum a

---

92 Eco (1972), p. 378.

observat Eco, nu trebuie absolutizată; termenul derridean de *différance* nu poate fi înţeles decît prin confruntare cu cel opus, al identităţii. Considerînd diferenţa o *negaţie*, dar apreciind negaţia ca pe o diferenţiere între *doi* termeni, — ceva care se neagă definindu-se ca alt-ceva, —rezultă că *différance* nu este o noţiune doar despărţitoare, ci şi una capabilă de relaţionare. Deja Fichte spusese că alteritatea reprezintă un concept relaţional de tip special, care întreţine un punct comun, o "atingere" cu elementul a cărui negativitate o desemnează[93]. Diferenţa nu poate fi niciodată totală, ci se conturează în cadrul unui cîmp continuu al "parţialităţii" —absolutizată, ea s-ar desprinde cu totul de ceea ce desparte, încetînd să mai fie diferenţă. Ceea ce Derrida numea *marque restante* sau unitate minimală avea în vedere tocmai acest aspect[94], excluzînd fără îndoială acea identitate cu sine de tipul celei pe care Saussure o combătea în teoria "naturalistă" a semnelor ca "unităţi fizice". Un substrat empiric devine purtător de semnificaţie abia cînd va fi interpretat de Celălalt ca *semnificant*, pe baza unei *ipoteze* asupra unui referent considerat ca "obiectiv", stabil şi comun în cadrul unei structuri relaţionale. De vreme ce "marca" se distinge în primul rînd (şi este identificată) prin sensul ipotetic conferit, nu se poate pretinde că inversul este valabil, cu alte cuvinte că sensul este generat fie de marcă, fie de relaţia pe care o întreţine cu alte mărci. Diferenţialitatea conţine fără îndoială o premisă necesară a conturării unui sens, dar ea dezvăluie acest sens al diferitului numai cu condiţia unei circularităţi (hermeneutice) constînd în re-cunoaşterea sa printr-o atribuire concomitent motivată şi liberă. Un sistem de mărci diferenţiate în sine sugerează naturalismul structural al grilei moleculare; pentru a putea înţelege o constelaţie de relaţii-mărci drept elemente ale unei ordini

---

93 Fichte, Johann Gottlob: *Wissenschaftslehre*, în *Nachgelassene Schriften*, vol. 1, Berlin 1937, p. 111.

94 Derrida, în *Limited Inc.*

ea depăşeşte semnificaţia pe care semnul o avea pînă la un moment dat (în unitatea de timp) şi imprevizibilă în măsura în care re-producerea sa nu presupune reîntoarcerea la o autenticitate originară, ci o infuzie de creativitate, o deplasare inerentă pe axul diferenţei temporale.

3.6.1. La nivelul propoziţiei sau al frazei, un *topic/temă* nu-şi depăşeşte condiţia de ipoteză schematică a interpretului, rămînînd înafara orizontului său de aşteptări un simplu *mot clé*[101] sau, după Bahtin, doar o "experienţă interioară"[102]. Fenomenul pragmatic, avertiza lingvistul rus, nu va depăşi registrul subiectivismului individualist dacă nu se va raporta la socialitate, la fundalul obiectivităţii; asumîndu-şi în această direcţie orizontul, un *topic* se va transforma automat într-un fenomen semantic, va căpăta o "obiectivitate exterioară"[103] în ceea ce Bahtin numeşte enunţ, şi în semiotica recentă este cunoscut ca izotopie. "Pornind de la *topic/temă*, cititorul decide să privilegieze sau să narcotizeze proprietăţile semantice ale lexemelor implicate, stabilind astfel un nivel de coerenţă interpretativă numită izotopie"[104]. Verbalizată, transformată în enunţ, relaţia diferenţială dintre *topic/temă* şi orizontul său situaţional, concretizînd spaţiul şi timpul enunţării, ca şi raportul evaluativ al locutorului vizavi de desfăşurarea ei, devine ea însăşi fapt, *Tatsache*, semnificant; fie că o considerăm drept *feed-back* al informaţiei iniţiale, fie că o tratăm independent, luînd-o ca bază a unei scheme comunicative, noua informaţie se înscrie într-un lanţ procesual a cărui continuitate este garantată tocmai de putinţa "exteriorizării" unei experienţe individuale, prin semantizarea izotopică a *topic*-ului, în trecerea paradigmei în sintagmă şi a documentului în eveniment. Progresia dialogică a sensului între Nou şi Vechi, între cunoaştere şi

101 Eco (1985), p. 118.
102 Todorov (1981), p. 69.
103 Ibid., p. 50.
104 Eco (1985), p. 119.

recunoaştere, parcurge în succesiunea neîntreruptă a semiozei etapele aceloraşi metamorfoze între schemă şi concretizarea ei, pe orizontala unităţilor lingvistice egale valoric, dar şi pe verticala straturilor, ierarhic superioare unul faţă de celălalt, ale textului —aşa cum a intuit-o de altfel, înafara structuralismului, Roman Ingarden.

Nu mai puţin experienţă individuală, *tema* reprezintă, tradusă în termenii hermeneuticii postgadameriene, *întrebarea* pe care subiectul individual încearcă s-o reconstruiască, ca pandant al întrebării iniţiale al cărei răspuns este textul însuşi. Aşa cum constata Charles Bouazis, *tema* indică mai curînd o absenţă decît o prezenţă[105], la fel cum referinţa este menită a ţine locul referentului absent, centrul originar faţă de care *interpretantul* se delimitează doar printr-un ritual al contextualizării comunicative prin *rhema* sau *comment*. "Formulată", căpătînd coerenţa semantică a unei *izotopii*, *tema* devine *text*, capătă o structură verbală care o fixează şi, într-o anumită perspectivă, o clişeizează, o transformă într-un semn pe care îl lansează şi îl conservă în memoria *codului* imaginar al tradiţiei[106]. Multiplicitatea unor asemenea *teme-izotopii* se află la temelia semiozei nelimitate ce s-a definit ca intertextualitate, proces a cărui linearitate este doar convenţională, el manifestîndu-se în toate direcţiile şi la toate nivelele, prin discursivizarea potenţialităţilor tematice şi deschiderea lor oricărei iniţiative individuale re-productive, anamnetice şi poietice. Extensia şi intensia reprezintă calităţi intrinseci ale

---

105 Bouazis, Charles: *Teoria structurilor operei; probleme ale analizei sistemului şi cauzalităţii sociologice*, în Escarpit (1974), p. 72.

106 Citînd-ul pe Chladenius, Reinhart Koselleck găseşte că însăşi istoriografia ar putea fi considerată ca o extensie narativă a unor *Urbilder*, transferată şi menţinută în tradiţie pe calea intertextuală a receptării, în Koselleck (1979), p.186. Vezi şi Koselleck, Reinhart, *Erfahnungswardel und Methodenwechsel. Eine historisch-anthropologische Snizze*, în *Alteuropa-Aulieü Régime-Fühe Neuzeit*, herg. von H.E. Bödeker/E. Ainrichs, Stuttgart 1991, p. 215-264.

"unităţilor culturale" infinit reductibile, dar şi infinit amplificabile, într-o simptomatică proiecţie reciprocă a micro- şi macro- cosmosului: "obiect dinamic" vizavi de care interpretantul, "obiect mitic", dispune de întreaga autonomie pe care i-o asigură registrul posibilităţii faţă de cel al realităţii — simptomatic este, de pildă, raportul intensiv-extensiv dintre fabulă şi *sujet*, ca *temă* şi *orizont* unul faţă de celălalt, dar care, textualizate, pot deplasa în ambele sensuri raportul proliferant: iluzoria definire a unor universalii limitative îşi mărturiseşte precaritatea prin acele demersuri care, aşa cum au făcut-o Souriau cu "situaţiile dramatice" ale lui Gozzi, sau Bremond, Greimas şi Lévi-Strauss cu funcţiile lui Propp, demonstrează provizoratul şi încă o dată mai mult caracterul *specular* (Kristeva) al oricărei configuraţii semnice.

3.6.2. Orizontul exterior al unei *teme/Sachlage* se referă la tot ceea ce se află "înafara" ei, în text şi nu numai, în timp ce, pe de altă parte, *tema* însăşi reprezintă orizontul "tematizării", cu alte cuvinte al prelucrării ei în articulări succesive. Textul continuă această perspectivare prin du-te-vino-ul dintre *temă* şi *orizont*, iar susţinerea unei asemenea procesualităţi inter- şi intra-textuale depinde de competenţa receptivă a interpretului. "Investit de către cuvinte, în limbaj, vorbitorul se află în-situaţie; ele devin prelungiri ale propriilor simţuri, cleştişorii săi, antenele sale, ochelarii săi; le manevrează din interior, le simte tot aşa cum îşi simte trupul, căci este înconjurat de un corp verbal de care abia dacă este conştient şi care-şi extinde acţiunea asupra lumii"[107]. Textul ajunge astfel să-şi asume calitatea de "sistem social"; scheme reductive ale complexităţii lumii exterioare pe potriva capacităţilor de percepţie ale individului, rezerve de "cunoştinţe sociale", textele sînt în acelaşi timp şi surse de producere a sensului prin delimitarea diferenţială faţă de "exterior". Între instanţa subiectivă

---

107 Sartre, Jean Paul: *Situations II*, Paris 1948, p. 65.

Scanned with OKEN Scanner

presocială a lui *I* (*je*) şi cea subiectiv-socială a lui *me* (*moi*), subiectul individual îşi cultivă din plin valenţele productive în raport cu cele reproductive[108]. În permanentul demers prin care îşi avansează ipotezele interpretative, *tematizante*, subiectul individual se angajează construind sisteme sociale în limbaj, într-o *acţiune socială* prin excelenţă; producerea sensului este o devenire, un eveniment al praxisului, "documentat" în textul-izotopie.

În ordinea istoriei culturii, tipică pentru o asemenea procedură a fixării este trecerea de la vorbire la scriere, de la evenimentul fonator la document. Iuri Lotman consideră această fază prin excelenţă izotopică a textualizării, — transformarea textului —acţiune/ipoteză/interpretant/*temă* în text — "operă"/("*document*")— ca o spaţializare; temporalul este suspendat într-o structură ierarhică corespunzătoare unui model, nu absolut mimetic, după Lotman, ci *verosimil* al lumii[109]. Că această fixitate este totuşi una aparentă, o demonstrează chiar reconstituirea devenirii sale, glisînd pe un parcurs tematic, unde ipoteza, fie ea un "cuvînt-*temă*", fie "lume posibilă" construită în libertate relativă, se prezervă doar iluzoriu la diferite nivele în izotopii ierarhic suprapuse; de fapt, în spatele momentanei stabilizări, *poiesis*-ul novator al interpretantului deplasează sensul într-o progresie dialogică inerentă şi definitorie pentru condiţia limbajului ca limbaj. Din clipa discursivizării izotopice, mişcarea de generare, care pare a se sfîrşi aici, este preluată de partenerul de dialog, subiect individual, căruia "textul" îi este destinat prin chiar determinarea sa socială.

Textul ca "operă" nu poate fi desprins de dinamica elementară a textului ca acţiune, deoarece el nu constituie decît o etapă provizorie, traductibilă în oricare moment de către oricare interpret/subiect într-o acţiune de căutare a

108 Stierle (1975)², p. 353.
109 Lotman (1972), p. 86.

sensului, ce echivalează finalmente cu una de re-producere a lui. Textele pot fi considerate de aceea drept *teme* discursivizate, izotopii tranzitorii, a căror înscriere într-un repertoriu-*cod* nu reprezintă decît o momentană ofertă către polul interpretativ, unde valoarea lor este cu precădere una de semnificant, de semnal informativ; ele nu impun un *sens*, pe care îl pot *propune* doar ca referent, în măsura în care *codul* este unul comun partenerilor de dialog, ci un sens care serveşte cel mult ca orizont al referinţelor/*teme* ipotetice/întrebări —acel maximum pe care îl poate făptui, prin producere, un receptor. Ele sînt, cum le consideră Eco[110], (urmîndu-l pe Greimas), nişte "instrucţiuni" orientate către text, inferenţe constituind materia interpretării textuale, *frames* sau "scenarii" suspendate pe diferite nivele, de obicei pe trepte intermediare ale discursivităţii, reductibile şi extensibile ca "text virtual sau istorii condensate"[111]. Acestea echivalează unor structuri ale universului practic textualizat: sînt motive, *topoi*, fabule prefabricate, scenarii, "teme", ce ţin de competenţa operaţională a individului, vizavi de orizontul realităţii; fiecare reutilizare a lor înseamnă, chiar dacă în primă instanţă o confirmare cu alură stabilizantă, mai curînd o variaţie novatoare[112], o probă de depăşire, (prin linearitatea relativă a limbii), a graniţelor acestui univers practic, ca "fascinaţie" a evadării fondată antropologic, — tot aşa cum cuvîntul "denotativ" sau "istoric" întreţine de fapt un dialogism imanent[113]. Hans Ulrich Gumbrecht a demonstrat convingător că toate acele structuri "tematice" (de fapt izotopii ale experienţei *tematizante*) menite a indica ordinea dată a universului practic al indivizilor: *summae*-le Evului Mediu, enciclopediile iluminismului, lexicoanele secolului al XIX-lea şi băncile de date ale prezentului conţin, cel puţin în

---

110 Eco (1985), p. 21.
111 Ibid., p. 104.
112 Deleuze (1968), p.7.
113 Kristeva (1969), p. 94.

Scanned with OKEN Scanner

unele concretizări ale lor, precum vieţile sfinţilor şi martirilor, povestirile fantastice ale romantismului, biografiile celebrităţilor de astăzi, instrucţiuni mai mult sau mai puţin clare tocmai în direcţia acelei fascinaţii a depăşirii, psihiceşte explicabilă prin corporalitatea reductivă a posibilităţilor de mişcare a individului în realitatea exterioară[114]. Denunţarea reificării discursului şi consacrarea lui ca limbaj autonom faţă de orizontul realului, reprezintă o acţiune *tematizantă* prin excelenţă, în chiar experienţa anticipativă pe care oricare act de limbaj o săvîrşeşte vizavi de scopul pe care îl urmăreşte. Acţiunea locutorului (totuna cu cea a unui lector eventual) nu face decît să configureze "un parcurs posibil al evenimentelor sau o stare posibilă de lucruri — el hazardează ipoteze asupra structurilor lumii"[115], mergînd pînă la constituirea unor "lumi posibile", prin chiar acele "promenade inferenţiale" ale unui interpret ce deviază, voit sau nu, "scenariile" de care dispune; un "text" declarat realist este, pentru că produs, insurgent, ca interpretant, ca referinţă faţă de referentul-orizont la care se raportează. Ca perspectivare faţă de orizont, acţiunea *tematizării* reprezintă o distanţare; atunci cînd se transformă în izotopie, *tema* devine automat orizontul unei acţiuni ulterioare ce tinde a se distanţa de ea, a o depăşi. În această ipostază, *tema* are valoarea represivă şi reductivă a ideologiei, "formă şi raţiune a seriei: înfăţişarea sa vizibilă este legea înlănţuirii sale"[116], dar, datorită mobilităţii limbajului, conţine concomitent deschidere utopică, favorizată de glisarea semiotică a orizontului referent, *tematizabil* la rîndul său, pus în "discuţie" prin aceeaşi mişcare a perspectivelor. "Nici un studiu matematic, nici chiar un releveu exhaustiv al temelor nu va reuşi să le cuprindă intenţiile şi bogăţia"[117].

114 Gumbrecht în Assmann/Assmann/Hardmeier (1983), p. 162.
115 Eco (1985), p. 169.
116 Macherey (1980), p. 277.
117 Apud Derrida (1972)[1], p. 281.

O viziune echilibrată, precum cea a lui Umberto Eco asupra practicii semiotice[118], are în vedere lanţul comunicativ în dialectica mesaj/*cod*, *închis/deschis*, text/context, proiectată pe fondul unui proces care, chiar dacă "structurabil", printr-un efort subiectiv, chiar dacă decelabil *post festum*, în faze ce se succed aparent una alteia, rămîne în primul rînd un proces nu mai puţin obiectiv decît cel natural, dar care, spre deosebire de acesta, implică în chip constitutiv iniţiativa individuală, inovaţia, activitatea "formativă" şi creativă a socialităţii. Orizontul *necesităţii* este *libertatea*, tot aşa cum orizontul *libertăţii* este *necesitatea*; celebrul (în pofida tuturor falsificărilor circumstanţiale) echilibru între cele două "imperii" reprezintă orizontul devenirii omului. Este demistificată astfel orice confuzie între *temă* şi *orizont*, între interpretant şi obiect: într-o perspectivă a "infinitului" semnificant, în care "înaintarea" nu pare a se sfîrşi vreodată, Derrida întrezăreşte totuşi limita în "unghiul" şi la intersecţia acelei "mărci" ce "reîntoarce textul asupra lui însuşi fără nici o posibilitate de recuperare sau de adecvare"[119]. Paradigma acestui continuu avans inovativ al sensului, prin mişcarea tipică a limbajului, unde fiecare text-*temă* se întoarce asupra lui însuşi într-o generare dialogică infinită, o reprezintă literaritatea.

---

118 Eco (1972).
119 Derrida (1972), p. 281.

Frumosul, de la substanţă la funcţie

4.1.1. Estetica tradiţională a luat cunoştinţă cu relativă întîrziere de modul în care Charles Peirce a înţeles relaţia intre semiotică şi domeniul estetic. Deşi aparţin unor universuri diferite, estetica şi logica, crede Peirce, se întîlnesc atunci cînd estetica este considerată în primul rînd nu doar drept o teorie a frumosului, ci un auxiliar esenţial în edificarea unei ştiinţe ocupîndu-se de structura ordonată a gîndirii. Vechile modele cosmologice asociau şi ele, de altfel. armonia şi buna funcţionare a Universului cu "frumuseţea": "From Harmony, from heav'nly Harmony / This universal Frame began", scria cîndva Dryden[1], înfăţişînd imaginea lumii ca muzică, "pulcharium carmen", ale cărei modulaţii se desfăşoară în ritmurile unei veşnice Gloria Dei; cosmologia şi estetica sînt pentru el încă domenii identice, principiile Frumosului fiind formulate şi definite în chiar actul creaţiei.

În cursul său din 1903 dedicat pragmatismului, Peirce împărţea filosofia în trei mari domenii: fenomenologia, ştiinţa normativă şi metafizica, ordonate, după el, în aceeaşi relaţie semiotică de *primeitate*, *secunditate* şi *terţeitate* pe care am discutat-o deja; Frumosul, alături de Adevăr şi Justiţie, intra în competenţa ştiinţei narative, toate trei ca legi universale şi necesare ale relaţiilor dintre fenomene şi scopuri. Dar Esteticul este investit pe mai multe planuri în construcţia teoretică a lui Peirce. Cel dintîi ia în considerare definirea Universului ca *semn* uriaş, (*representamen*) al intenţiei divine, care, "prelucrată" în realitatea

---

[1] Dryden, John: *The Poem* în *Works*, vol. 3, Los Angeles 1969, p. 201.

"vie", transformă semnul în *argument*: "o mare operă de artă, un mare poem —tot aşa cum fiecare poem adevărat este şi un bun argument"[2]. Aşa-zisul *Bine estetic* ţine, după Peirce, de puterea de convingere a argumentelor: "Scopul final al acţiunii trebuie să fie un ideal admirabil, iar acesta trebuie să posede unicul chip al Binelui pe care îl poate avea un asemenea ideal: Binele estetic"[3]. Dacă Binele logic, la rîndul său, constituie o varietate specifică a Binelui moral, se poate pretinde, în concluzie, că Binele estetic reprezintă o componentă a Universului. În ce măsură poate fi însă Binele estetic calitate intrinsecă a unui obiect, se întreabă Peirce? Răspunsul trimite din nou la Univers (la universal), ca totalitate a unei multitudini de elemente legate între ele în aşa manieră încît să confere întregului o calitate stabilă, simplă şi nemijlocită —fără vreo precizare asupra naturii acestei calităţi specifice a întregului; de vreme ce însă, pentru Peirce, o anume calitate nu este mai puţin înzestrată cu Binele estetic dacă ea conduce la perturbarea a ceea ce, din punctul de vedere al esteticii tradiţionale, se înţelege prin desfătare estetică şi contemplaţie pură, rezultă că o asemenea calitate "estetică" nu este şi una *substanţială*. În ceea ce-l priveşte, el identifică doar grade diferite ale "perfecţiunii" şi "intensităţii", cu care fragmente diferite se unesc într-o mereu nouă totalitate. Consecvent, Peirce ajunge să se îndoiască chiar de posibilitatea de a diferenţia între un Bine şi un Rău "pur estetice", afirmînd că, deşi există variaţii multiple ale calităţii estetice, nu se poate vorbi cîtuşi de puţin de puritatea absolută a acesteia. "Eu mă simt realmente înclinat să mă îndoiesc că ar exista vreo distincţie între Binele şi Răul pur estetice. Părerea mea este că există nenumărate varietăţi ale calităţii estetice, dar nu şi un nivel pur estetic, unul prin excelenţă estetic"[4]. Aceste

---

[2] Peirce (1970), vol. 2, p. 344.
[3] Ibid., p. 349.
[4] Ibid., vol. 5, p. 132.

Scanned with OKEN Scanner

precizări ale lui Peirce clarifică poziţia sa vizavi de fenomenul esteticului, discutabil după el doar pe baza unor consideraţii genetice, procesuale şi structurale, bazate pe categorii ale efectului şi ţinînd seama de activităţile subiectului în realizarea "trăirii" estetice. Categoriile pe care le introduce, cea de "construcţie structurală" şi de "intensitate a sensului", mijlocesc de fapt o relaţie de tip special între semiotică şi estetică.

Prin termenul de "construcţie structurală" se atrage atenţia că sensul unor semnificanţi, fie simpli, fie complecşi, nu poate fi extras pur şi simplu dintr-un *cod* independent de situaţiile concrete, ci este rezultatul unei operaţiuni de *producere* (*poiein*) într-un proces de concretizare a sensului —înţelegînd prin concretizare construcţia organică a elementelor într-o nouă configuraţie, alta şi mai mult decît suma părţilor ei. Declarînd acest proces drept o categorie fundamentală a esteticului, Peirce prefigurează două condiţii ale modalităţii de existenţă şi localizării acestuia. Referitor la cea dintîi, rezultă că existenţa esteticului, nefiind una substanţială, nu se poate confunda cu vreo trăsătură esenţială (absolută) revenind anumitor "materialităţi", ci, mai curînd, trebuie considerată ca modalitate de concretizare a structurilor, într-o continuă progresie a intensităţii. Din acelaşi punct de vedere, el sugerează că esteticul apare în principiu în toate procesele semiotice; ca proces de "construcţie structurală", ele nu sînt însă pînă într-acolo automatizate, încît termenul de *semnificaţie* să-l poată înlocui pe cel de *sens*[5]. Esteticul, de neconfundat cu Frumosul, ar trimite, după Peirce, doar la un grad de pregnanţă determinabil, cu care construcţia structurală se poate înfăţişa ca unitate configurată în faţa unui subiect. Mai mult, este totuna dacă procesul de "construcţie structurală" se manifestă ca receptare sau ca producere, pentru că "trăirea pregnanţei" joacă în ambele cazuri un rol

---

[5] Eco (1982), p. 8.

central. Procesul prin care se concretizează asemenea structuri pregnante formează baza trăirii estetice. Devine limpede că, într-un asemenea demers, esteticul nu se poate obiectiva în "forma" pură, deoarece el este direct legat de contribuţia subiectului la construcţie şi legarea structurilor între ele. Abia cînd toţi factorii ce iau parte la procesele de "construcţie structurală" s-ar putea obiectiva, precizează Peirce, şi esteticul ar fi, la rîndul său, obiectivabil — dar, crede semioticianul, este dificil să se întreprindă o asemenea operaţiune, căci subiecţii contribuie în mod diferit la conturarea conţinutistică, strategică şi motivaţională a proceselor de "construcţie structurală", încît pregnanţa configurării diferitelor nivele de înţelegere, ca şi complexitatea relaţiilor actualizate, sînt diferite de la caz la caz.

Procesele de "construcţie structurală", deşi de cele mai multe ori explicabile din punct de vedere genetic, nu pot fi reconstituite pe baza unui determinism nemijlocit şi nici proiectate previzionar; nu întîmplător, aceleaşi procese sînt legate de încă o categorie definitorie pentru sistemul lui Peirce: "Saltul". Creativitatea "construcţiei structurale" se asociază cu un anumit "risc" al începutului mereu în reluare, cu o asumare a discontinuităţii, ca şi cu capacitatea de a introduce noi *interpretanţi* ce contestă "construcţiile structurale" parţiale sau totale anterioare, şi consacră deschiderea ca marcă tipică lor. "Trăirea" estetică, aşa cum o înţelege Peirce, poate fi substituită fenomenului estetic în general, ceea ce nu coincide de loc cu reprezentarea tradiţională despre obiectele estetice, căci acele obiecte ce produc "trăirea" estetică nu pot fi calificate drept estetice la modul absolut, ci doar localizate şi descrise în chip intersubiectiv, pînă la un anumit grad de "pătrundere". Pentru a verifica ce fel de calitate trebuie să aibă obiectele producătoare de "trăiri" estetice, Peirce implică aşa-numita categorie de *intensitate a sensului*, categorie concepută într-o relaţie reciprocă de semnificare cu cea de "construcţie

structurală"[6]. Dacă realitatea semnelor coincide cu *realizarea* lor de către individul care le interpretează, dotîndu-le cu energia unui *habit-taking*, iar interpretantul nu poate fi conceput altfel decît ca act, ca semioză neîntreruptă, *intensitatea sensului* nu va reprezenta nici ea o calitate obiectivabilă în mod absolut, ci doar capacitatea latentă a unui semnificant/vehicol al semnului de a servi unui subiect drept start şi punct final al unui proces de "construcţie structurală" pe nivele multiple. *Intensitatea sensului*, ca "măsurare", nu poate fi de aceea constatată decît după procese reuşite şi încheiate de concretizare a sensului. Pe de altă parte, procesele "nereuşite" nu reprezintă un criteriu negativ absolut, în funcţie de care să se poată susţine că semnificantului nu i-ar reveni, potenţial, nici un fel de *intensitate a sensului*, ci semnalează doar faptul că acest semnificant nu a putut fi receptat astfel de către subiect. Semioza, ca "acţiune a unui sens", nu poate ocoli, după Peirce, conştiinţa individuală, subiectul-interpret prin intermediul căruia se constituie cu o marjă apreciabilă de incertitudine, — şi într-o manieră care exclude teleologia nominalistă, —interpretantul.

Acţiunea semnului la polul interpretativ, *habit-taking*, se prezintă sub forma unui traiect experimental în "lumea interioară" a subiectului, pînă într-acolo încît, în anumite condiţii, interpretul dobîndeşte o obişnuinţă de comportament, o direcţie de a acţiona într-un anumit fel, pe care, la un moment dat, o fixează (şi) într-o izotopie verbală. Legînd "trăirea" estetică de asemenea procese de construcţie structurală pe mai multe nivele, marcate de o puternică dimensiune creativă, s-a încercat totuşi o minimală definire formală a premiselor ce favorizează receptarea estetică a obiectelor. Din acest unghi, *intensitatea sensului* ar putea reveni potenţial doar acelor semnificanţi/vehicole ale

6 Vezi analiza dedicată conceptului de Wilhelm Köller, în *Der sprachtheoretische Wert des semiotischen Zeichenmodells*, în Spinner (1977), p.62.

semnului ce dovedesc un minimum de complexitate, cu alte cuvinte, un minimum de relaţii funcţionale către "interior" şi "exterior", relaţii intra- şi inter- textuale. În planul verbal, de pildă, *intensitatea sensului* n-ar putea fi concepută decît la un nivel superior celui al lexemelor; pe stratul propoziţional sau frastic, sfera ei originară, se impun două noţiuni cu ajutorul cărora potenţialul energetic favorizînd procesele de "construcţie structurală" dobîndeşte un plus de precizie: *rezistenţa* (opoziţia) şi *identificarea* (identitatea)[7]. Concretizarea sensului are loc doar cu condiţia libertăţii de "construcţie structurală", izvorîtă din această rezistenţă înţeleasă în dialectica ei specifică; procesele de "construcţie structurală" pot fi socotite irelevante din punct de vedere estetic în măsura în care ele se schematizează, se identifică cu un model tiranic, sau dispun de o libertate absolută, "de voie", într-o anarhie cu desăvîrşire incontrolabilă. Concretizarea sensului are nevoie de un reper structural ordonator, de referentul care, (absent, de vreme ce premisa ontologică este exclusă), se manifestă totuşi ca "habitudine", "interpretant final", "regularitatea comportamentală", sau cu cuvintele lui Peirce "tendinţa de a acţiona într-un mod similar în circumstanţe viitoare similare"[8]. Relevanţa unei asemenea structuri ordonatoare, dar provizorii, pare a consta tocmai în aceea că ea întreţine un echilibru dinamic între acceptarea structurii şi perceperea ei ca una deschisă, contestabilă, în permanent contra-timp cu propriile ipoteze *tematice*, cu propriile *topics*-uri. Interpretantul imediat, referinţa, se va afla, aşa cum am constatat deja, într-o perpetuă asimetrie faţă de interpretantul final, referentul, asimetrie care, ca diferenţă, conţine prin regula impusă de habitudine propriul ei impuls spre distanţare, impuls *negativ*, provocînd noi construcţii structurale. Fără a conduce sensul *ad absurdum*, relaţionarea sa într-o

---

7 Lotman (1972), p. 410.
8 Peirce (1931), vol. 5, p. 487.

multiplicitate a progresiei produce, aşa cum s-a văzut, *inovaţia*.

4.1.2. În realismul său constructiv, Peirce găseşte prin provizoratul habitudinii o altă soluţie decît cea hegeliană la dilema "infinităţii rele". "Nu neg că un concept, o propoziţie sau un argument, nu ar putea fi interpretanţi logici, dar insist asupra faptului că ei nu pot constitui interpretantul logic final, pur şi simplu pentru că el însuşi este un tip de semn ce-şi are propriul interpretant logic. Singură habitudinea, chiar dacă poate fi semn în alt mod, nu este totuşi în acel mod în care semnul al cărui interpretant logic îl constituie este semn. Habitudinea, legată strîns de motivaţii şi de condiţii, are drept interpretant logic propriu acţiunea; dar acţiunea nu poate fi interpretant logic în sine, căci îi lipseşte generalitatea"[9]. Cu gîndul la acest citat, Paul Ricoeur invoca oracolul de la Delphi, care, prin dûbla intenţionalitate a enigmei nu bloca, ci provoca înţelegerea[10]. În domeniul esteticului, termenul de *identificare* atrage atenţia asupra acelui fenomen care, la prima vedere, pare a se opune fenomenului de *rezistenţă*. Este incontestabil faptul că ceea ce numim "trăire" estetică conţine, pe lîngă concretizarea inovativă a sensului, o latură ce trimite spre construcţii structurale anterioare, reamintire a acestora. Reprezintă actul identificării altceva decît procesul de "construcţie structurală" în totalitatea sa? Desigur că există o serie întreagă de forme primitive de *identificare*, acolo unde nu se urmăreşte decît reproducerea unor strategii verificate de construcţie a sensului şi unde nu mai este loc de concretizări inovative, deoarece gîndirea "conformă" cu sistemul a dobîndit un rol supradimensionat faţă de deschiderea "provocativă". Dar dincolo de asemenea modalităţi triviale de identificare, semiotica are în vedere aşa-zisele forme "dinamice", manifestate în acceptarea unor

---

9 Ibid., p. 491.

10 Pentru filosoful francez înţelegerea unui sens, vezi Ricoeur, Paul: *Die Interpretation. Versuch über Freud*, Frankfurt 1974, p. 31.

concretizări spontane ale semnului, atunci cînd un subiect este deja angajat în întreprinderea de producere a unei anumite ordini structurale. În terminologia geneticii, aceasta ar echivala cu o *mutaţie*, cu alte cuvinte cu reuşita neaşteptată a unei concretizări anevoioase, urmărită de un subiect vizavi de un text —ceea ce seamănă, ca pregnanţă, cu un act de re-amintire (*anamnesis*). Că re-amintirea este una aparentă nu încape îndoială, căci deşi o asemenea concretizare de pregnanţă maximă a sensului capătă alura unei oferte de identificare, ea ţine de fapt de un proces latent de construcţie, de inovaţie, cu o intenţionalitate paralelă şi analogă cu oferta receptării.

A opune în chip intensiv rezistenţa negativităţii şi a configura în paralel oferte de identificare reprezintă o facultate de care dispun obiecte verbale cu un anumit grad de complexitate; formaţiuni verbale nu pot deveni obiecte de trăire estetică decît dacă dispun de o multistratificare integrativă şi nu doar aditivă, în aşa fel încît fiecare reducţie să însemne o concentrare şi fiecare limitare a complexităţii să conducă la constituirea unei forme mai pregnante de complexitate. Intensitatea sensului presupune pe planul semnificantului multiplicitate în unitate, cu alte cuvinte posibilitatea ca, pe planuri diferite, să poată fi izolate elemente individuale pentru a fi combinate într-o etapă ulterioară într-o altă configuraţie. Rezultă că o interpretare complexă, urmărind, printr-o orientare metodologică precisă, o evoluţie explicită a proceselor intuitive de înţelegere, trebuie să recurgă, (şi este de aceea momentul să-l amintim din nou pe Roman Ingarden, care a propus un traiect fenomenologic complet în *Das literarische Kunstwerk*)[11] la întreaga dezvoltare, de la lexem, trecînd prin nivelul sintaxei, ritmului, metrului, foneticii, timpurilor, modurilor, construcţiei secvenţiale pînă la motive, figuri, situaţii conflictuale, perspective narative, genuri, etc.

---

11 Ingarden (1972).

Obiectul expus receptării estetice devine, ca text, un semnificant complex în întregul său, constituit din jocul reciproc al diferiţilor semnificanţi disociabili din punct de vedere categorial, dar ambivalenţi ca funcţionalitate, inversîndu-şi succesiv rolurile ce le favorizează concretizarea subiectivă, ca *temă* şi *orizont*[12]. Gradul de pregnanţă prin care un asemenea proces complex de semnificare capătă relevanţă estetică ca "trăire individuală" pare a depinde de măsura în care diferiţii semnificanţi pot fi percepuţi intuitiv sau explicit şi combinaţi în procesul înţelegerii, în aşa fel încît ei să se interpreteze, să se expliciteze şi să se re-producă reciproc. Reuşita este îndeobşte echivalentă cu concretizări ale sensului, evidente în pregnanţa lor, în mod evident conferind obiectelor receptabile estetic o formă deosebită de autarhie. Dacă se consideră drept criteriu de existenţă al unor asemenea obiecte faptul că ele permit o concretizare de sens polistratificată, rezultă şi că diferitele interpretări/construcţii structurale trebuie relaţionate unele cu celelalte într-un proces de intensificare. Interpretările particulare de ordin genetic, structural sau funcţional îşi dobîndesc relevanţa printr-un procedeu de totalizare finală, luminîndu-se reciproc una pe cealaltă, devenindu-şi, la rîndul lor, fiecare *temă* şi *orizont*.

Analogia funcţională dintre procesele de înţelegere relevante estetic, considerate ca o intensificare a fiecărui nivel structural, şi comunicativitatea dialogică este evidentă. Subiectul construieşte în ambele cazuri o relaţie dialogică în care structurile se confirmă şi se transformă concomitent, într-un proces progresiv de construcţie structurală. Tot aşa cum partenerul ideal de dialog se "schimbă" în chiar procesul dialogic, fiind la "sfîrşit" un altul decît la "început", şi obiectul supus receptării estetice se transformă în procesul receptiv pentru subiectul

---

12 Iser (1976).

interpret, dezvăluind, (de fapt îngăduind), pe baza "materiei" pe care o oferă, construcţii structurale, de nebănuit, irealizabile "la prima vedere". În procesul "trăirii" estetice ca *înţelegere*, fiecare schimbare inovativă a configuraţiei are loc pe baza postulatului continuităţii şi intensificării, condiţie *sine qua non* ca "trăirea" estetică să-şi păstreze acelaşi grad de intensitate. şi, tot aşa cum profilul individual al unui partener de dialog se relevă abia prin confruntarea cu Celălalt, şi obiectul receptat estetic îşi dobîndeşte pregnanţa datorită capacităţii receptorului de a pune întrebări, de a formula ipoteze, de a izola semnificanţi, de a relaţiona semne şi de a emite noi interpretări. Se poate susţine că premisa necesară şi esenţială a unei "trăiri" estetice, totuna cu procesele de concretizare a sensului, este interesul subiectului, *atitudinea* sa estetică, gradul său de implicare. Pentru a se implica, subiectul trebuie să perceapă o cale de acces care înseamnă, de fapt, un întreg şir de procese, al căror iniţiator şi destinatar să fie în aceeaşi măsură.

4.2.1. Abia exegeţii tîrzii ai lui Peirce su sesizat importanţa capitală pe care integrarea "trăirii" estetice printre procesele tipice de semioză o deţine în fondarea unei noi paradigme interpretative şi evaluative a artei şi literaturii. Am avut deja prilejul, într-un capitol anterior, să ne ocupăm de acel moment inaugural al esteticii ca disciplină autonomă, moment care a coincis cu consacrarea de către filosofia idealismului romantic german a unei contradicţii ireductibile dintre subiect şi obiect, "interior" şi "exterior", "formă" şi "conţinut", artă şi realitate. Propoziţia kantiană definind arta ca "producere în libertate"[13] a fost preluată şi adîncită pe latura diferenţei specifice dintre "producerea" în praxis şi "producerea" în artă; terenul lor comun, procesul *productiv* propriu-zis, a fost eludat — o atestă, de pildă, lipsa de urmări a unei aserţiuni schilleriene (datorate, la

[13] Kant (1981), p. 198.

rîndul ei, influenţei lui Kant), din cea de-a XI-a scrisoare din seria *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen*, unde "starea estetică", — corelatul unui Frumos desubstanţializat, — era considerată drept condiţie a posibilităţii *acţiunii* şi definită tocmai prin structura ei în act: "la întrebarea «pînă unde este îngăduită aparenţa în lumea morală?», răspunsul este pe cît de scurt, pe atît de concludent: în măsura în care această aparenţă este estetică, adică o aparenţă care nici nu vrea să reprezinte unitatea, nici să aibă nevoie a fi prezentată prin ea"[14]; realitatea acţiunii este altceva decît o realitate autonomă a Frumosului, extensie a conceptului de realitate în orizontul acţiunii potenţiale, căci "fără îndoială, el (omul) a avut această umanitate virtuală înainte de orice stare determinată la care putea ajunge, dar, în fapt, el o pierde în fiecare stare determinată pe care o poate atinge, şi pentru a putea trece la o stare contrară, trebuie să-i fie restituită de fiecare dată prin viaţa estetică"[15]. Autarhizarea operei autonome prin distincţia hegeliană între "formă" şi "conţinut" ignoră potenţialul conflictual (diferenţial) al Frumosului, —în ciuda definiţiei sale dialectice ca *apariţie* şi nu ca *stare* — prin chiar concilierea finală ca "reîntoarcere" eternă, ca subordonare a subiectului în faţa *ideii*, ca "fuziune a orizonturilor". Consecinţa a fost desocializarea culturii burgheze şi situarea esteticului "înafara sistemului" ca ceva "de prisos", cum spunea Hegel[16]; "principiul realităţii" şi-a luat din plin revanşa asupra "principiului plăcerii" (Freud), pe care l-a reprimat în ipostaza sa protestatară, instituţionalizîndu-l în ceea ce Marcuse a numit "cultura afirmativă". "Înţelegem prin cultură afirmativă acea cultură a epocii burgheze care, pe parcursul evoluţiei ei, a dus la desprinderea lumii spirituale sufleteşti ca imperiu valoric autonom de

---

14 Schiller (1981), p. 342.
15 Ibid., p. 318.
16 Hegel (1966)^2, vol. I, p. 531.

Scanned with OKEN Scanner

civilizaţie, şi la situarea lui deasupra acesteia. Trăsătura ei decisivă este afirmarea unei lumi întotdeauna mai bune, superioare valoric, obligatorie pentru existenţă, şi pe care fiecare individ ar putea-o realiza pentru sine, «din interior», fără a trece la faptă"[17].

4.2.2. Modelul saussurian al binarităţii semnului este conceput pe fundalul acestui tip de cultură, în aşa fel încît nu poate permite decît cel mult două soluţii cu privire la statutul esteticului, pe care, teoretic, îl asociază unuia dintre cei doi poli: semnificat sau semnificant; dacă limbajul concentrat asupra semnificatului, asupra referentului real, pe care caută a-l identifica în "exteriorul" spaţiului propriu-zis lingvistic, pare a se subordona preeminenţei practicului, la opusul său limbajul aşa-zis "poetic" s-ar cantona la cealaltă extremă, în jocul "liber" al semnificanţilor. Drept criteriu valoric funcţionează aşadar fie identificarea produsului artistic cu "exteriorul" real, — fidelitatea reproducerii realităţii obiective, calitatea de copie, verificabilă într-un "conţinut" sau, din contra, opoziţia de sorginte nominalistă, ezoterismul deviaţiei, al jocului lingvistic şi al dispreţului faţă de praxis. Paradoxal, dar nu întîmplător, ambele direcţii s-au revendicat, din punct de vedere filosofic, de la Hegel; modalitatea în care acesta a încercat să rezolve contradicţia dintre obiectivitate şi subiectivitate în acel punct final unde pune capăt "infinităţii rele" i-a făcut pe unii să creadă că sînt îndreptăţiţi a declara că tot ceea ce este adevărat este şi frumos, iar pe alţii, dimpotrivă, că tot ceea ce este frumos este şi adevărat. În fond, ceea ce înseamnă producţie artistică pentru adepţii extremei heteronomii reprezintă nu mai puţin un reflex materialist al realismului de tradiţie platoniciană; analogia substanţială materială dintre artă şi realitate n-o ajută pe cea dintîi să depăşească condiţia

17 Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, in Marcuse (1968), vol. I, p. 63.

momentului secund, pasiv, ca şi subordonarea faţă de criteriul axiologic al similitudinii re-productive, ceea ce o lipseşte de fapt de virtuţile dialectice productive ale procesualităţii realului.

Este simptomatică pentru relaţia latentă dintre ambele filiaţii ale esteticii hegeliene evoluţia pe care o cunoaşte concepţia lui Georg Lukács, de la a sa *Heidelberger Ästhetik*, redactată în anii primului război mondial, unde filosoful întreprinde (o ultimă pentru el) tentativă de a teoretiza autonomia esteticului într-o manieră aproape croceană[18], şi pînă la scrierile sale din anii ' 30, definitorii pentru ofensiva realismului dogmatic în U. R. S. S. Aceeaşi insistenţă asupra "unităţii a două categorii contrare", "conţinutul" şi "forma", esenţa şi aparenţa, subiectivul şi obiectivul, acelaşi substanţialism ce condiţionează instaurarea Frumosului, —doar cînd faza secundă, *ideea*, este înlocuită de materialitate, iar subiectivul cedează primatului obiectivului, —caracterizează ambele momente ale meditaţiei lukacsiene asupra specificului esteticului; nu înseamnă că saltul teoretic de la postkantianism la marxism nu este imens, dar continuitatea ideii de bază, după care sfera esteticului trebuie delimitată pînă la antinomic de cea a realităţii cotidiene, ca şi afirmaţia explicită că, în domeniul artei, categoriile filosofiei materialiste îşi justifică o utilizare "relativă", sînt evidente. "În timp ce între subiect şi realitatea obiectivă se instaurează în procesul muncii o relaţie pur practică, fapt pentru care unitatea actului constituie principiul său regulator, [...], în artă această unitate are parte de o obiectivare specifică; atît actul cît şi necesitatea socială care-l provoacă tind către o anumită încremenire, înveşnicire a acestei relaţii a omului cu realitatea"[19]. Astfel pare a rezolva Lukács dilema "infinităţii rele", disociind strict

---

18 Lukacs, Georg: *Werke. Frühe Schriften zur Ästhetik II*, Darmstadt/Neuwied 1974.

19 Ibid., p. 95.

între *procesul* muncii şi expresia sa "solidificată" în obiectul artistic, mimetic, crezînd a-l absolvi în acest chip de spectrul alienării şi de a-l consacra drept remediu al ei. Ca şi în *Heidelberger Ästhetik*, Frumosul continuă a fi conceput ca expresie a altceva, ca substanţă coagulată în obiectul ce se constituie prin suspendarea actului, a procesului. De aici şi teza formulată autoritar în numele marxismului, teză susţinînd că "oricare conştientizare a lumii exterioare nu este decît o *reflectare* (subl. ns.) a unei realităţi existente, independent de conştiinţă, în gîndurile, reprezentările şi sentimentele omului"[20]. Supralicitarea armonicului, a clasicului, reduce implicit sfera de interes a esteticii la aspectul productiv al Frumosului, mai bine zis la polul reprezentării; preocupat de funcţionalitatea acestui prim nivel al procesului, — aşa cum şi formaliştii ruşi, dintr-o perspectivă diametral opusă, vor fi la rîndul lor, — Lukács îi subordonează pe deplin faza următoare, receptivă, reducînd-o la o simplă recunoaştere (prin empatie) a respectivei armonii şi, plasînd evaluarea la nivelul unei operaţii anamnetice, confundînd-o cu o deja în antichitate presupusă funcţie cathartică. Reacţia *feed-back* a receptorului nu prezintă pentru el nici o importanţă, căci obiectul estetic este deja constituit ca, în primul rînd, obiect, substanţă obiectivă, faţă de care receptorului nu-i rămîne decît identificare, supunerea necomunicativă la obiect. Orientarea referinţei este una "către trecut", căci, după Lukács, opera reproduce totdeauna o configuraţie situată în anterioritatea contactului cu receptorul, şi, ca şi la Hegel, viziunea istorică asupra dezvoltării artei raportează prezentul la un "punct culminant" de asemenea situat într-o epocă anterioară — la Hegel antichitatea clasică, la Lukács epoca realismului burghez, de unde şi contradicţia evidentă faţă de orientarea "către viitor" a

---

20 Lukacs, Georg: *Die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, în Zmegac (1971)², p. 42.

materialismului istoric, aplecat, ca orice utopie, asupra funcţionalităţii legilor progresului, ce transformă prezentul într-o configuraţie posterioară lui.

4.3.1. Faimoasa dilemă a lui Marx, care se întreba în ce constă fascinaţia exercitată în timp de operele antichităţii greceşti, aşadar care este cauza efectelor prelungite ale acestora în conştiinţa unor generaţii succesive ale publicului[21], pune sub semnul îndoielii interpretarea dogmatică a realismului, deschizînd o anume perspectivă către orizontul semiotic ca proces generativ şi inovativ al interpretantului, precum şi către problematica intensităţii sensului receptat şi re-produs, —teritoriu pe care modelul triadic al lui Peirce statorniceşte criteriul esteticului. Punctul de vedere pragmatic asupra semnului lingvistic are darul de a-l transforma dintr-o configuraţie relaţională statică într-un eveniment dinamic, recunoscînd implicarea subiectului nu doar ca simplu receptacol al manifestării *ideii*, al Logosului, (pe care doar dacă este înzestrat cu geniu îl poate reproduce); fără a contesta "exteriorului" calitatea unui reper indispensabil el recunoaşte în raport cu acesta autonomia de iniţiativă a invenţiei subiective. "De vreme ce chibzuim asupra obiectului conceptului nostru, atribuindu-i în închipuirea noastră efecte cu o eventuală relevanţă practică, rezultă că totalitatea conceptului nostru asupra obiectului coincide cu conceptul nostru asupra respectivelor efecte"[22]. Reîntoarcerea lui Peirce la izvoarele retorice ale esteticii, aşa cum a fost ea concepută de "fondatorul" ei din secolul al XVIII-lea, Alexander Baumgarten, dar şi mai departe, în antichitate, la poetica efectelor schiţată deja de Aristotel şi, mai pregnant, de retorul Gorgias, este deosebit de semnificativă; după aproape un secol de "idealism estetic", el pune astfel sub semnul întrebării întreaga construcţie autarhică a operei

---

21 MEW, vol. 13, p. 622-626.
22 Peirce (1970), vol. I, p. 339.

"frumoase", perfect închise față de praxis şi, ca expresie a *ideii*, față de subiectul individual, — exclus potrivit principiului logocentric al obiectivității (terțiul exclus), unde inovația individuală, ca o garanție a asimetriei dialogice, trece drept iluzorie. Apariția sensibilă a *ideii*, prin care Hegel definea Frumosul, nu poate avea loc, după Peirce, decît prin mijlocirea subiectului şi a reprezentării sale asupra efectelor acestui proces, a reflecției subiective care nu este totuna cu o reflectare, ci cel mult o producere prin reflectare. Criteriul esteticului este tocmai acea resursă proprie semnului de a provoca prin efectele sale asupra subiectului o reacție care le re-produce ca efecte (în *feed-back*) şi care deține astfel premisa continuității neîntrerupte a procesului. "Conceptul acestor efecte", pe care îl pomenea Peirce, nu poate fi conceput decît printr-o reflecție, în care ele se reproduc ca acțiune cu efecte corespunzătoare, perpetuînd astfel lanțul dialogic într-o succesiune în principiu neîntreruptă.

Opera poetică se revelă, odată cu asumarea acestui relativism constructiv, drept o configurație rebelă vizavi de raționalitatea unui proiect exterior, imperfectă față de desăvîrşirea pe care ar reclama-o, în chiar apariția ei sensibilă, *ideea*. Ea trebuie să admită imprevizibilul subiectivității, riscurile unei temporalități ce o desacralizează —abstracția, armonia, legitatea, vor trebui considerate, prin prisma concretului, accidentalului, individualului, într-o procesualitate prin care Frumosul îşi pierde orice substanțialitate de ordin metafizic, orice primordialitate de *cod*. Operele poetice vor trebui, în consecință, să se recunoască drept limbaje precum toate celelalte, renunțînd la pretenția condiției autarhice absolute, ca sisteme lingvistice deosebite, suficiente lor înşile, accesibile, chipurile, doar printr-o reconstituire deplină a idiolectului. Limba aşa-zis "poetică", formă de utilizare a limbii naturale, nu reprezintă un termen opus, o formă specifică a limbii naturale, ci trebuie înțeleasă doar

Scanned with OKEN Scanner

ca manifestare deosebită din punctul de vedere al tensiunii graduale a acesteia. La un examen mai atent, rezultă că, de fapt, limba "poetică" nu face decît să utilizeze (cu maximum de intensitate) toată *energia* (în sensul dat de Humboldt) de care dispune o limbă "naturală", tocmai pentru că ea se identifică cu creaţia continuă, cu procesul dialogic implicînd iniţiativa subiecţior individuali. A spus-o şi Hölderlin, atunci cînd susţinea că în poezie limba ia naştere de fiecare dată nu ca un nou sistem lingvistic sau ca idiolect perfect izolat, ci manipulînd aceeaşi semnificanţi ce produc în vorbire mereu noi concretizări ale sensului; în legătură chiar cu poemele lui Hölderlin, romanticul Achim von Arnim declara şi el că limba poetică este totuna cu forţa mereu regeneratoare a limbii naturale, încît atracţia versului hölderlinian ar consta în "noutatea" cuvintelor uzate, revitalizate de poezie[23]. Ruptura dintre denotativ şi conotativ, disocierea mecanică între limbajul practic şi cel poetic nu sînt admise de modelul lui Peirce, tot aşa cum semnificantul şi semnificatul saussurian îşi pierd identitatea absolută datorată procesualităţii iniţiată de *terţeitatea* interpretantului.

Dacă uzul limbii nu se reglează în mod exclusiv prin intermediul gramaticii, ci, pentru că reprezintă o formă de acţiune comunicativă, limba se supune unei ţesături complexe de reglementări comunicative şi sociale, categoria competenţei lingvistice, destinată a garanta permanenţa regulilor de generare a unor propoziţii corecte din punct de vedere gramatical, încetează a mai prefigura o competenţă estetică, cu care doar universaliile pragmatice (categoria competenţei comunicative) echivalează, în măsura în care ele stabilesc regula ideală prin care producătorul şi receptorul sînt plasaţi în poziţia cea mai favorabilă manipulării limbii într-un anume context social. Ceea ce, în manifestarea "estetică" a limbii, apare ca *deviere*, nu

---

[23] Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*, Berlin 1923, vol. 4, p. 356.

reprezintă decît o deviere comunicativă vizavi de norme ale praxisului comunicativităţii sociale. Nevoia indivizilor umani de a-şi obiectiva procesele gîndirii cu ajutorul semnelor şi de a lega de anumite relaţii semnice sensuri stabile constituie o constantă antropologică, ca şi necesitatea de a dizolva în procese de semioză neîntreruptă fiecare configuraţie de sens, în ciuda oricăror tendinţe de stabilizare şi încremenire a acestora. S-a vorbit despre "teama" spiritului de a exista într-o lume nesemnificativă şi de aceea de neînţeles, şi pe de altă parte de trebuinţa aceluiaşi de a depăşi în mod creativ fiecare din manifestările sale, pentru a-şi percepe şi asigura identitatea în depăşirea rezistenţelor şi construirea unor noi constelaţii ordonatoare. O estetică pragmatică a textului se va dedica de aceea în mod analog reglementării sociale a semnificării, dar şi refuzului de a o accepta în chip definitiv; o asemenea tensiune dialectică contribuie în mod esenţial la puterea de "fascinaţie", pe care ipostaza "poetică" a limbii o exercită şi a exercitat-o dintotdeauna. Karl Bühler a asociat această calitate a deviaţiei estetice, prin care producătorul şi receptorul intră într-o relaţie comunicativ-dialogică, echivalentă cu un proces de semioză creativă, cu o eliberare de forţe spirituale care, la modul individual, este percepută ca satisfacţie biologică. Termenul lui Bühler este acela de "desfătare funcţională", declanşată ori de cîte ori are loc descărcarea unui anumit potenţial energetic investit în "construcţia structurală"[24]. Eugen Coşeriu a fost acela care a formulat în modul cel mai explicit teza fundamentală, după care abia aşa-zisa "limbă poetică" reprezintă nivelul la care o limbă naturală se realizează pe deplin ca funcţionalitate, cu alte cuvinte, că poezia, literatura, constituie terenul pe care are loc desăvîrşirea resurselor interne, potenţiale, ale limbii ca limbaj inovativ[25].

---

24 Bühler, Karl: *Funktionlust und Spiel*, în *Theorien des Spiels*, Weinheim/Basel 1975, p. 52.
25 Coşeriu (1971), p. 185.

4.3.2. Contradicţia dintre definiţia funcţională a diferenţei dintre literatură şi non-literatură şi respectiv reducerea calităţii estetice la deviaţia pe care limbajul "poetic" o marchează faţă de limbajul pragmatic[26] a condus, se ştie, la tentativa de a construi o "gramatică" a poeziei, reducînd investigaţia estetică la una poetică: poetica lingvistică nu şi-a propus altceva decît examinarea şi constatarea *poeticităţii* textelor, ceea ce, în ultimă instanţă, lasă fără răspuns întrebarea iniţială în legătură cu ceea ce este şi ceea ce nu este un text literar/estetic. Nu toate textele percepute ca estetice pot proba caracteristici ale poeticităţii, iar, pe de altă parte, nu toate textele ce răspund canoanelor poeticităţii sînt percepute ca estetice. Dilema reapare într-o constatare aparţinînd lui Manfred Bierwisch, atunci cînd declară că: "Dacă vom considera poetica o ştiinţă empirică, atunci ea nu va avea sarcina să justifice judecăţile de valoare literară sau să stabilească normele producţiei literare, ci va trebui să ne spună pe baza căror caracteristici structurale rezultă efecte direct constatabile. Ea poate şi trebuie doar să explice ce fel de regularităţi, urmărite conştient sau nu, conduc la înţelegerea unei structuri poetice şi la o judecată asupra poeticităţii acesteia, şi reuşeşte doar în măsura în care respectivele judecăţi se întemeiază numai pe trăsături imanente ale textului"[27]. Poetica nu-şi asumă deci alte obiective înafară de descrierea trăsăturilor imanente ale textului; pe de altă parte, recunoaşterea literarităţii depăşeşte, şi chiar Bierwisch o recunoaşte indirect, trăsăturile imanent poetice. Poetica lingvistică nu se simte chemată să explice ceea ce face ca un text în care trăsăturile poeticităţii nu apar deloc, sau apar în mică măsură să poată fi perceput estetic şi pe ce cale are loc o asemenea receptare.

---

26 Jakobson (1979); vezi cunoscuta sa definiţie a limbajului "poetic".

27 Bierwisch, Manfred: *Poetik und Linguistik*, în Kreuzer, H. (ed.): *Mathematik und Dichtung*, München 1967, p. 59.

Este semnificativ faptul că înşişi unii dintre autorii faimoasei distincţii dintre limbajul poetic şi cel practic: formaliştii ruşi, conştienţi de capcanele unei definiţii substanţialiste a artei şi literaturii, au privit chestiunea mai complex decît a fost ea preluată de către o seamă de succesori. Deja Tînianov constata că limita dintre poezie şi non-poezie poate fi atît de glisantă încît, spune el, ar fi posibilă chiar o răsturnare de o sută optzeci de grade între cele două extreme, dat fiind că faptul literar ar reprezenta o realitate vie, nesupusă unor definiţii coercitive[28]. Şi Roman Jakobson vorbea despre "dreptul egal" al oricăror *teme* de a deveni literatură, recunoscînd că nu numai materia, dar şi mijloacele poetice, artificiile şi procedeele sînt supuse unei continue schimbări —ceea ce pune sub semnul întrebării definiţia morfologică a literarităţii[29]. Formaliştii au fost şi cei dintîi care au imaginat criteriul funcţional de definire a literarităţii şi esteticului. Desigur că teoria formalistă nu a depăşit cadrul dicotomiei polare dintre limbajul practic şi cel "poetic"/limbaj de gradul doi/sistem separat, cu regularităţi separate faţă de cele ale limbii naturale[30]. Reluînd însă definiţia formalistă a limbajului "poetic" în opoziţie cu cel practic (vizînd după ei un referent, în timp ce primul este concentrat asupra propriei expresii) este clar, la o privire mai atentă, că teorema nu se referă la deviaţiile morfologice ale limbii, ci ia în consideraţie, de fapt, o diferenţă funcţională în *atitudinea* comunicativă. Binecunoscuta demonstraţie a lui Şklovski cu privire la *dezautomatizare* introduce fără doar şi poate această premisă funcţională. "Tocmai pentru a reinstaura senzaţia vieţii, pentru a simţi lucrurile, pentru a face piatra să devină piatră, există ceea ce se numeşte artă. Scopul artei este de a

---

28 Tînianov, Iuri: *Faptul literar*, în Pop, Mihai (ed.): *Ce este literatura*, Bucureşti 1983, p. 602.

29 Jakobson Roman: *Ce este poezia*, în ibid. , p. 691.

30 Aşa cum, într-un alt orizont teoretic decît formaliştii, au căutat să demonstreze Roman Ingarden şi Käthe Hamburger.

produce o senzaţie a obiectului, senzaţie care trebuie să fie o vedere şi nu doar o recunoaştere. Procedeul artistic este un procedeu al în-străinării lucrurilor, un procedeu care face ca forma să devină mai complicată, care sporeşte dificultatea şi durata percepţiei, fiindcă procesul perceperii în artă are un scop în sine şi trebuie să fie prelungit"[31]. Calitatea diferenţială a literarităţii şi, după Şklovski, a esteticului, rezultă din diferenţa funcţională dintre automatizarea uzajului instrumental şi habitualizat al limbajelor practice (şi respectiv a percepţiei practice) şi dezautomatizarea lui estetică. Definiţia artei de care se serveşte este una prin excelenţă funcţională; procedeul "distanţării" nu reprezintă pentru el un scop în sine, ci este subordonat unei anumite funcţii — Şklovski s-a referit explicit la distanţări imanente textului şi nu întîmplător a considerat limbajul "poetic" drept unul "construit". Limitarea formalistă la procedeele textuale ale distanţării, limitare care a favorizat ştiuta definiţie lingvistică a poeticităţii şi a regulilor de deviere, nu constituie decît urmarea accesului inerent limitat la un material direct palpabil, dar este dincolo de orice îndoială şi faptul că teoreticienii curentului au intuit complexitatea şi extensia fenomenului, pe care ei înşişi, lipsiţi de iniţiere în teoria comunicării, nu l-au putut cuprinde.

Ştim astăzi că o definiţie general funcţională a literarităţii ca dezautomatizare estetică nu poate fi redusă la devieri pur şi simplu textuale; la declaraţia lui Şklovski cum că "artisticitatea unui obiect, raportarea lui la poezie, este rezultatul modului nostru de a-l percepe"[32] şi că "vom numi deci artistice în sens restrîns obiectele create cu ajutorul unor procedee speciale, care au avut drept scop să asigure cu cea mai mare certitudine perceperea acestor obiecte drept artistice"[33], se poate adăuga, chiar şi din

---

31 Şklovski, Viktor: *Arta ca procedeu*, în Pop (1983), p. 386.
32 Ibid., p. 394.
33 Ibid., p. 384.

perspectiva artei moderne, că viziunea sa s-a confirmat: procedeul artistic ce provoacă o percepţie dezautomatizată constă *in extremis* în dizlocarea unui obiect (respectiv) şi proiectarea sa într-un context neobişnuit, "străin". *Ready-made*-urile, ca obiecte artistice, nu constituie doar o exaltare efemeră a istoriei artei, ci, pentru că "dramatizează" problema diferenţierii dintre artă şi non-artă, indică de fapt rolul şi impun implicit definiţia esteticului în era "modernităţii tîrzii". Pe de o parte se tranşează în chip radical chestiunea statutului social-istoric al "conţinutului" esteticului, —pentru că, de vreme ce totul poate fi perceput ca estetic, rezultă că esteticul reprezintă o calitate universală a contactului subiectiv cu realitatea, —iar pe de altă parte se conturează foarte limpede eroarea, în ultimă instanţă substanţialistă, a formaliştilor în caracterizarea procedeului ce asigură o asemenea percepţie estetică, limită de care unii dintre ei au fost conştienţi. Critica lui Bahtin la adresa formalismului, asupra căreia vom reveni, este în acest sens foarte instructivă.

În introducerea la ediţia germană a textelor formaliştilor ruşi şi pornind de la premisele funcţionaliste din teoria acestora[34], Wolf Dieter Stempel merge pînă la a pretinde că un limbaj "poetic"/limbaj specializat nu există, că literatura nu depinde de anumite premise lingvistice[35]; termenul adecvat pe care-l recomandă ar putea fi, în cel mai bun caz, cel de limbaj "utilizat în mod poetic", cu alte cuvinte o asemenea utilizare a limbii s-ar putea servi de procedee poetice şi de deviaţii lingvistice, fără ca acestea să monopolizeze însă definiţia în calitate de unice criterii. Construcţiile pragmatice ale sensului, cu "program" declarat denotativ, produc oricum, aşa cum am văzut, o deviaţie conotativă şi inovativă la interpretant, în aşa fel încît

---

34 Stempel, Wolf-Dieter: *Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*, în *Texte der russischen Formalisten*, vol. 2, München 1962, p.XXVII.
35 Ibid., p. XXX.

perspectiva artei moderne, că viziunea sa s-a confirmat: procedeul artistic ce provoacă o percepţie dezautomatizată constă *in extremis* în dizlocarea unui obiect (respectiv) şi proiectarea sa într-un context neobişnuit, "străin". *Ready-made*-urile, ca obiecte artistice, nu constituie doar o exaltare efemeră a istoriei artei, ci, pentru că "dramatizează" problema diferenţierii dintre artă şi non-artă, indică de fapt rolul şi impun implicit definiţia esteticului în era "modernităţii tîrzii". Pe de o parte se tranşează în chip radical chestiunea statutului social-istoric al "conţinutului" esteticului, —pentru că, de vreme ce totul poate fi perceput ca estetic, rezultă că esteticul reprezintă o calitate universală a contactului subiectiv cu realitatea, —iar pe de altă parte se conturează foarte limpede eroarea, în ultimă instanţă substanţialistă, a formaliştilor în caracterizarea procedeului ce asigură o asemenea percepţie estetică, limită de care unii dintre ei au fost conştienţi. Critica lui Bahtin la adresa formalismului, asupra căreia vom reveni, este în acest sens foarte instructivă.

În introducerea la ediţia germană a textelor formaliştilor ruşi şi pornind de la premisele funcţionaliste din teoria acestora[34], Wolf Dieter Stempel merge pînă la a pretinde că un limbaj "poetic"/limbaj specializat nu există, că literatura nu depinde de anumite premise lingvistice[35]; termenul adecvat pe care-l recomandă ar putea fi, în cel mai bun caz, cel de limbaj "utilizat în mod poetic"; cu alte cuvinte o asemenea utilizare a limbii s-ar putea servi de procedee poetice şi de deviaţii lingvistice, fără ca acestea să monopolizeze însă definiţia în calitate de unice criterii. Construcţiile pragmatice ale sensului, cu "program" declarat denotativ, produc oricum, aşa cum am văzut, o deviaţie conotativă şi inovativă la interpretant, în aşa fel încît

---

34 Stempel, Wolf-Dieter: *Zur formalistischen Theorie der poetischen Sprache*, în *Texte der russischen Formalisten*, vol. 2, München 1962, p.XXVII.

35 Ibid., p. XXX.

ambele nivele de interpretare, ca *orizont* şi *temă*, se intercondiţionează, se integrează unul în celălalt, fără ca depăşirea unuia să însemne şi negarea sa absolută şi exclusivistă. Receptarea aşa-zisului limbaj "poetic" se caracterizează tocmai prin eliberarea (nu mai puţin convenţională) de iluzia *codului* şi a referenţialităţii obligatorii; din contra, convenţia pe care o instituie este una funcţională şi ea priveşte, dincolo de reglementarea dialogică a comunicării, constituirea progresivă a sensului, într-o relaţionare deschisă către infinit a semnelor ca perpetuare a procesului înţelegerii. Iar dacă diferenţa dintre literar şi non-literar nu mai este socotită ca una obiectiv-formală (şi într-un anume sens substanţială), ci doar ca diferenţă a utilizării a unui acelaşi material lingvistic, iar calitatea utilizării poetice rezultă dintr-o dislocare la polul receptiv, fără ca obiectul-text să sufere materialiceşte vreo modificare, conceptul poeticului nu mai reuşeşte să acopere o diferenţiere de acest gen, dezlegată de imanenţa textului; în consecinţă, Stempel recomanda pur şi simplu înlocuirea termenului de *funcţie poetică* cu cel de *funcţie estetică*[36].

4.3.3. Într-o semnificativă continuitate faţă de formalismul rus, abia şcoala semiologică pragheză a lui Jan Mukarovsky a fost aceea care a elaborat o concepţie propriu-zisă asupra esteticităţii, pornind de la o definire funcţională a limbii aşa-zis poetice; modalitatea de existenţă "poetică" a limbii este considerată din capul locului ca simplă variantă a uzului ei pragmatic, luată drept caz general. Pentru că, după Mukarovsky, nu există o limită precisă între domeniile esteticului şi extra-esteticului, orice obiect şi orice proces pot deveni în principiu purtătoare ale funcţiei estetice —aşa-zisa "calificare activă" pentru funcţia estetică nu reprezintă o trăsătură reală a obiectului. "Poeticitatea" poate fi considerată doar în chip pragmatic, ca o

---

36 Ibid., p. XLV.

concentrare a atenţiei asupra expresiei lingvistice; spre deosebire de Jakobson, Mukarovsky leagă facultatea de anulare a funcţiei de comunicare pragmatică de un tip special de anticipare şi activizare a valorilor extra-estetice ale semnului lingvistic, în aşa fel încît funcţia estetică dobîndeşte, la el în primul rînd, valoare semiotică.

Problema pe care formaliştii au lăsat-o nerezolvată a fost cea a subiectului care provoacă insolitare; el nu apare cîtuşi de puţin ca iniţiator al unei noi "viziuni", ca eliberator al unui potenţial semantic reprimat, întregul merit al inovaţiei fiind atribuit operei înseşi sau, cel mult, autorului ei, în deplină concordanţă cu concepţia despre opoziţia între artă şi realitate. Or Mukarovsky depăşeşte această ambiguitate a formaliştilor prin teoria sa asupra operei ca fapt semiologic şi, în calitate de semn, ca fapt social[37]; orice substanţializare a esteticului, rezultînd din contrapunerea sa realităţii sociale este respinsă prin chiar definiţia sa ca simplu principiu organizator al "lumii", al extra-esteticului. "Am spus că toate părţile componente ale operei de artă, atît cele care ţin de conţinut, cît şi cele care ţin de formă, exprimă valori extraestetice care intră în raporturi reciproce în cadrul operei. În ultimă instanţă, opera de artă apare ca un autentic ansamblu de valori extraestetice şi ca nimic altceva. Componentele materiale ale operei de artă şi modul în care sînt utilizate ca mijloace artistice apar cu rol de simpli transmiţători de energii reprezentate de valorile extraestetice. Şi dacă ne vom întreba în această clipă unde a rămas valoarea estetică, se va dovedi că s-a difuzat în diversele valori extra-estetice şi că nu este nimic altceva decît o denumire sintetică pentru totalitatea dinamică a relaţiilor lor reciproce"[38]. Din acest unghi devine manifestă şi importanţa socială a acţiunii de decodificare a semnului

37 Mukarovsky (1974), p. 80: "de altfel, nici atitudinea pe care un individ o adoptă faţă de realitate nu constituie un bun exclusiv personal, [...] ci este determinată de raporturile sociale în care este integrat individul".

38 Ibid., p. 85.

Scanned with OKEN Scanner

estetic, căci percepţia estetică nu încremeneşte într-*un* sistem de semnificaţii, ci devine un *act* de constituire a semnificaţiei. Dacă materialul supus unei noi organizări estetice are întotdeauna o semnificaţie socială intersubiectivă, iniţiativa inovativă, din punctul de vedere al acestei organizări estetice, nu mai poate fi înţeleasă doar ca operă individuală a autorului, ci ţine de o dinamică specială a relaţiei comunicative. Actul creator va înceta a mai fi considerat ca fiinţînd înafara sistemului comunicativ şi, de aceea, şi opera de artă, ca semn, "nu poate fi confundată nici cu starea individuală a conştiinţei autorului sau a oricărui alt subiect care recepteaza opera, nici cu ceea ce am numit «opera-lucru». Opera de artă există ca «obiect estetic» situat în conştiinţa întregii colectivităţi"[39].

Nu mai puţin importantă este distincţia pe care Mukarovsky (influenţat, probabil, de Saussure) o face în unitatea semnului artistic între "artefact" şi "obiectul estetic". Prin "artefact" el desemnează complexul material al semnificanţilor dintr-o anume operă, în timp ce "obiectul estetic" reprezintă corelatul semnificativ al acestuia în conştiinţa colectivă a cititorilor. "Artefactul", stabil în construcţia sa, reprezintă izvorul sensului, la a cărui constituire participă cititorul, fiind punct de plecare al tuturor concretizărilor operei prin intermediul receptorului. Este limpede că opera nu poate fi confundată cu "artefactul", din simplul motiv că, de vreme ce concretizarea "artefactului" are loc pe fundalul unor sisteme de norme estetice în continuă schimbare, şi structura "obiectului estetic" se modifică permanent. În consecinţă, subliniază teoreticianul ceh, "opera de artă nu este deloc o entitate fixă: orice deplasare în timp, spaţiu sau mediu social modifică tradiţia artistică prin prisma căreia este percepută opera de artă şi, ca urmare a acestor deplasări, se modifică

---

[39] Ibid., p. 125.

însuşi obiectul estetic care, în conştiinţa membrilor colectivităţii respective, corespunde artefactului material, produsului executat de artist. Chiar dacă o operă este la fel de pozitiv apreciată în două epoci diferite şi depărtate în timp, obiectul evaluării este de fiecare dată un alt obiect estetic sau, într-un anume sens, o altă operă"[40]. Practic, demersul este analog traiectului fenomenologic urmat de Alfred Schütz şi elevii săi, însăşi utilizarea termenului de "artefact" fiind în acest sens simptomatică. Opera de artă poate fi considerată în materialitatea ei "încremenită", analogă unui semn, unui *document* ce suspendă temporalitatea evenimenţialului. Tot astfel cum funcţionalitatea comunicativă a limbajului pragmatic poate fi descrisă ca acţiune socială, — acţiune de reconstrucţie subiectivă a realităţii într-un limbaj anume, —şi activitatea artistică se încadrează, în funcţionalitatea ei socială şi ca tip special de acţiune comunicativă, în aceeaşi categorie a manifestării subiective realist-constructive într-un limbaj "cultural", manifestare legică a individualităţii umane socializate.

Datorită conceptului de operă de artă ca semn, Mukarovsky reuşeşte să evite orice tentaţie substanţialistă, căci "artefactul" nu poate prin el însuşi să-i redea complexitatea semnificativă, sarcină ce revine receptorului care, în funcţie de normele istorice şi sociale, pune în mişcare dinamica semnificativă a operei. Variabilitatea istorică a "obiectului estetic" este studiată în tensiunea dintre valorificarea estetică "actualizată" şi o valoare estetică independentă care, după el, trebuie căutată în "artefactul" material, dar pe de altă parte nu contează înafara relaţiei cu polul actualizării. La prima vedere, o asemenea valoare estetică independentă pare a relua definiţia formalistă a dezautomatizării percepţiei, şi în legătură cu ea a crezut Lotman că estetica lui Mukarovsky poate fi încadrată, cu toate consecinţele teoretice ce decurg

40 Ibid., p. 60.

Scanned with OKEN Scanner

de aici, într-o nominalistă estetică a "opoziţiei"[41]. Lotman ignoră însă cele două criterii pe care Mukarovsky le stabileşte pentru fundamentarea valorii estetice independente: ambele au în vedere diversitatea contradictorie a materialului textual, care este unul extraestetic —argument împotriva oricărei viziuni exclusiviste asupra artei, literaturii, esteticităţii, pe care nu le înţelege decît într-o anume perspectivă socială. În plus, faţă de formaliştii ruşi, care au neglijat relaţia dintre procedeele artistice şi "noua viziune" a receptorului funcţionînd în experienţa estetică propriuzisă, teoria lui Mukarovsky o implică prin chiar corespondenţa pe care o stabileşte între valoarea estetică autonomă şi funcţia centrală extra-estetică a esteticului, ce constă în "actualizarea" polifuncţionalităţii valorilor. Deviaţia esteticului de la normele sociale valabile nu este aşadar interpretată ca o contradicţie între două substanţe diferite, ci ca formă a unei dinamizări imanente, ca manifestare reflexiv-critică a praxisului social şi nu ca negaţie antinomică a acestuia. Valoarea estetică este, după el, cu atît mai ridicată cu cît spectrul materialului social implicat în procesul de reflecţie estetică este mai larg, "în funcţie de multitudinea valorilor extraestetice pe care produsul artistic material este în stare să le absoarbă în sine, precum şi de capacitatea şi gradul de dinamizare a relaţiilor reciproce dintre aceste valori."[42]. Faţă de postulatul esteticii clasice care, pe urmele lui Hegel, lega valoarea estetică de conceptul de *armonie*, Mukarovsky apelează la cel al *contradicţiei*, pe care, în calitate de "model" al extraesteticului, opera o expune într-o manieră purificată, paradigmatică. "Întorcîndu-ne acum la structura interioară a produsului artistic material, nu ne va fi deloc greu să cădem de acord că operele cu puternice contradicţii lăuntrice oferă —tocmai din cauza contradicţiilor lor interne şi a

41 Lotman (1972), p. 436.
42 Mukarovsky (1974), p. 88.

polisemiei ce decurge de aici — o bază mult mai puţin potrivită pentru aplicarea mecanică a întregului sistem de valori acceptate decît operele fără contradicţii lăuntrice sau cu contradicţii slabe. Şi de aici se vede varietatea şi polisemia produsului artistic material ca un bun estetic potenţial. Oricare ar fi punctul de vedere din care am privi lucrurile, valoarea estetică independentă a produsului artistic material rezidă într-o tensiune a cărei soluţionare revine receptorului; dar aceasta este cu totul altceva decît armonia."[43]. Considerîndu-se opera de artă ca un ansamblu de valori extraestetice, a căror dinamizare reciprocă le conferă calitate critică în universul practic, statutul esteticului, detaşat în mod hotărîtor de un concept de Frumos substanţial şi obiectiv, se confundă cu o formă dialectică de reflexie a praxisului social.

O asemenea integrare este realizată tocmai prin funcţia estetică care, după Mukarovsky, consacră esteticul ca element dinamic al acţiunii umane. Definind conceptul de funcţie "ca parte inseparabilă a întregii reacţii a subiectului în lumea înconjurătoare"[44], esteticul ca funcţie reprezintă o modalitate de însuşire socială a realităţii, modalitate care, deşi se disociază prin negaţie dialectică de modalităţile consacrate socialmente de praxis, nu le anulează. Printr-o procedură fenomenologică, Mukarovsky stabileşte o tipologie a funcţiilor care, sisteme de acţiune normate din punct de vedere social, dirijează întreaga atitudine a omului vizavi de realitate, ca praxis diferenţiat prin diviziunea muncii; cele patru tipuri de "forme de însuşire a realităţii" sînt funcţia practică, urmărind nemijlocita schimbare a acesteia, "funcţionalizînd" obiectele din perspectiva instrumentală, funcţia teoretică, propunîndu-şi cunoaşterea realităţii prin modele intersubiective raţionale (ştiinţa, filosofia), fără a interveni însă direct în mijlocul ei,

---

43 Ibid., p. 90.
44 Ibid., p. 103.

Scanned with OKEN Scanner

funcţia simbolică, exercitată de reprezentările i-raţionale ale magiei şi religiei şi, în fine, funcţia estetică. În praxisul social, efectul extraestetic pe care-l exercită funcţia estetică, devenită aici valoare reală între alte valori reale, se diferenţiază, după Mukarovsky, de efectul aceleiaşi în interiorul operei de artă, unde funcţia estetică nu numai că deţine o altă pondere calitativă (în artă funcţia estetică este oricum dominantă), ci pentru că se constituie ca "principiu vid", a-substanţial, ca dinamizare organizatorică a valorilor extraestetice. Forma de însuşire estetică a realităţii se caracterizează aşadar printr-o relaţie neinstrumentală cu propriile-i obiecte. Un obiect produce efect estetic, crede Mukarovsky, atunci cînd nu se integrează într-un cadru de acţiune practică şi funcţională, unde n-ar servi decît ca instrument unui scop exterior foarte strîmt definit. "Spre deosebire de toate celelalte modalităţi de utilizare a obiectelor de către om, esteticul transformă obiectul în scop. Sfera extra-esteticului este caracteristică pentru domeniul muncii şi creaţiei umane, care utilizează obiectele ca instrumente ale sale. Dimpotrivă, atitudinea estetică are un caracter negativ, în sensul că, negîndu-se scopul exterior, transformă instrumentul în scop"[45]. Funcţia estetică disfuncţionalizează în acest sens orice obiect; plasat din nou în perspectivă extraestetică, respectivul obiect accede în orizontul unui interes pur contemplativ.

Pe această cale, să vădesc relaţiile multiple ale funcţiei estetice cu funcţiile extra-estetice. "În primul rînd trebuie să ştim că funcţia estetică nu se limitează numai la artă, că străbate întreaga activitate omenească şi că nu se opune nicidecum intereselor de importanţă vitală ale omului ci, dimpotrivă, vine cu eficacitate în sprijinul lor. Mai departe trebuie să ştim că funcţia estetică este dialectic opusă celorlalte în sensul că nu are un ţel spre care năzuieşte, deci nu distrage atenţia omului de la obiectul care poartă

---

45 Ibid., p. 298.

această funcţie, ci dimpotrivă, atrage atenţia asupra lui: din clipa în care la o unealtă, un obiect de utilitate practică precumpăneşte momentul estetic, obiectul respectiv este eliminat din folosirea practică, încetează de a mai fi un mijloc pentru atingerea unui scop, devenind scop în sine. Scopul este «conţinutul» oricărei funcţii, îi determină calitatea şi îi dă de regulă numele: funcţia economică, politică, gnoseologică, etc. Funcţia estetică nu are un asemenea conţinut, deci este din această cauză o funcţie formală. Funcţia estetică este o negare dialectică a funcţionalităţii"[46]. Dinamizarea sistemelor de acţiune socială, stabilizate în parcele bine delimitate, deschide barierele instituţionalizate ale sensului, eliberînd astfel potenţialele funcţionale (semantice) pînă atunci zăgăzuite. Tocmai pentru că preia o asemenea întreprindere a dinamizării, funcţia estetică devine "transparentă" vizavi de potenţialele pe care le eliberează: "ea organizează relaţiile şi tensiunile reciproce pentru a le evidenţia multitudinea funcţiilor concentrate într-un obiect, în cazul nostru opera de artă", multitudine revelîndu-se ca polifuncţionalitate, menită a înlătura unilateralitatea relaţiei omului cu realitatea şi a-i multiplica posibilităţile de a o influenţa, sau, altfel spus, de a elibera o potenţialitate semantică constrînsă altfel să rămînă inaccesibilă subiectului-interpret. Luînd în considerare orientarea receptorului către un alt sistem funcţional decît cel obişnuit lui, Mukarovsky are în vedere de fapt întregul funcţional al acţiunii umane, "o nouă semnificaţie extra-estetică", ca scop al actului de semnificare prin percepţia estetică. Semnul estetic devine semn al posibilităţii date omului, prin natura sa, de a lua o atitudine "estetică" faţă de propria realitate, încît, după modelul de percepţie pe care-l experimentează vizavi de semnul estetic, să trateze în mod similar

[46] Ibid., p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

convențiile sociale și toate celelalte obiecte ale experienței sale.

Deși Mukarovsky insistă de mai multe ori asupra izolării și depragmatizării elementelor verbale, dînd chiar impresia că în centrul atenției sale s-ar afla "poeticitatea" limbajului artelor, este evident că interesul său se îndreaptă nu către semnificant, ci către "conținut", atunci cînd declară că mai important este *ce* comunicăm decît *cum* comunicăm. Înțelegerea în medium-ul limbajului comunicativ presupune reguli comunicative și semnificații care, intersubiectiv, țin de un *cod* acceptat și incontestabil, de o anumită ierarhizare de la semnificant la semnificat, a căror stabilitate instituțională tinde să ascundă propria lor proveniență, originea lor într-o anumită producție, reificînd semnificația stabilită monofuncțional și confundînd, identificînd semnul cu însăși realitatea. În fața subiectului se instaurează ca un văl un sistem încremenit de norme lingvistico-semantice care, medium al interpretării realității, reglează relațiile de interacțiune și comunicare socială printr-o structură interpretativă ce-și maschează îndeobște statutul tranzitoriu, sugerînd a fi totuna cu organicul, cu naturalul. Dacă acest spațiu al unidimensionalității ar putea realmente subzista într-o ermetică închidere a sensului instituționalizat, o atitudine critică la adresa sa, vizînd cu precădere automatizarea lui restrictivă, ar fi de neconceput. Dar Mukarovsky atrage atenția asupra limitelor unei asemenea unidimensionalități, căci, socotește el, însuși specificul însușirii realității de către praxisul social face ca multitudinea de funcții să nu poată fi cu desăvîrșire constrînsă "la tăcere", încît stabilitatea acceptabilității sociale este principial precară și depinde de echilibrul diferitelor subsisteme de acțiune socială; legitimarea unui sistem central de valori va reuși cu atît mai bine cu cît această tensiune latentă va fi mai puțin conștientizată și cu atît mai "naturală" se va înfățișa ierarhia semnificativă propusă.

Or funcţia estetică face tocmai ca aceste tensiuni interfuncţionale să devină conştiente şi actuale, demontînd iluzia "naturalităţii" respectivelor ierarhii. Teoreticianul ceh constată că unidimensionalitatea contravine în primul rînd înseşi structurii semantice a limbii, ca medium al însuşirii realităţii, de vreme ce semnificantul şi semnificatul nu se află într-un raport de absolută egalitate, iar mobilitatea relaţiei dintre ei se sustrage în vorbire oricărei încercări de codificare în absolut. În legătură cu limbajul literaturii, concluzia sa vizează tocmai această mobilitate, accentuînd mai cu seamă aici tensiunea dintre stabilitatea ce urmează fiecărui proces de "numire" şi mobilitatea semantică; în acest spaţiu lingvistic, arată Mukarovsky, încremenirea instituţionalizată dintre semnificant şi semnificat încetează prin definiţie. Conceptul de polifuncţionalitate se va lămuri pe deplin atunci cînd prezenţa multiplă a funcţiilor în fiecare acţiune se va fi coroborat cu această teorie dinamică asupra semnificaţiei lingvistice. Faptul că limba nu reprezintă un sistem de nomenclaturi codificate, că expresia verbală este una polisemică, deci interpretabilă, susţine ideea că multitudinea funcţională a acţiunii umane şi a însuşirii lumii înconjurătoare se manifestă în limbă prin prezenţa concomitentă a tuturor celorlalte funcţii. Fiecare expresie verbală adăposteşte sau se află în orizontul unei polisemii polifuncţionale care, redusă ca monofuncţionalitate logocentrică de către sistemele sociale de acţiune dominante, este din nou deschisă şi actualizată prin intermediul esteticului. Experienţa estetică realizează o "străpungere" în orice manieră monofuncţională de însuşire a realităţii, prin activarea comunicativă a potenţialului semantic "întreg" al unui subiect ce poate interpreta nu un singur rol social, ci mai multe; ea devine implicit o modalitate critică de examinare a constrîngerilor represive, exercitate de anumite norme sociale. De aici izvorăşte acel "plus" estetic al obiectelor, ca resursă emancipatoare unde "tensiunea

Scanned with OKEN Scanner

dintre valorile extra-estetice ale operei şi valorile vitale ale colectivităţii dă operei posibilitatea de a influenţa atitudinea omului faţă de realitate, influenţă care constituie misiunea cea mai specifică a artei"[47].

4.4.1. Ocupîndu-se de mutaţiile pe care conceptul de artă le-a cunoscut în secolul nostru, Dieter Wellershoff le interpreta mai ales ca efecte ale unei totale deschideri *tematice*, ca anulare a oricăror bariere în sfera "materiei" artistice şi rezultat al unei reflecţii introspective prin care travaliul artistic, eliminînd, în ceea ce-l priveşte, prejudecăţile logicii substanţialiste cu privire la natura Frumosului, exersează într-o nouă concepţie asupra esteticului, mai bine zis a experienţei estetice, o funcţionalitate extensibilă la întreaga sferă a mecanismului social[48]. O asemenea funcţie estetică trebuie examinată, fără îndoială, în lumina proceselor care s-au desfăşurat în toate artele modernităţii; ideea de bază este că esteticul, atît în plastică, muzică, etc., cît şi în literatură, încetează de a mai fi confundat cu o calitate virtuală —el reprezintă în exclusivitate "un mod de percepţie"[49]. Statutul egal al obiectelor ca "pretexte" artistice, faptul că esteticul ţine de condiţii situative: contrast, izolare, distanţare, nu demonstrează cîtuşi de puţin însă că totul *este* deja artă, ci că de la un anumit punct, în care se formulează o contradicţie împotriva canonului, totul poate *deveni* artă, şi că izolarea aparentă de realitate, pe care o pretinde procedura, îşi măsoară efectele *în* realitate şi nu înafara ei. Teza şi demonstraţia conţin, în polemica implicită pe care o iniţiază cu principiile consacrate de estetica hegeliană, un demers reformator ce depăşeşte deja în intenţie limitele autoimpuse de aceeaşi tradiţie domeniului "formelor", al culturii şi artelor, contrapus celui al "conţinuturilor" al realităţii obiective. Nu e deloc întîmplător faptul că tentaţia auto-

---

47 Ibid., p. 90.
48 Wellershoff (1976).
49 Stempel, *op. cit.*, p. XLV.

Scanned with OKEN Scanner

nomistă reverberează pînă şi în eseul lui Wellershoff, care, dizertînd despre producţiile lui Andy Warhol, le caracteriza drept expresii ale unei lumi unidimensionale "fără transcendenţă, fără utopie, fără alternative", ca pe o simplă "capitulare a artei în faţa realităţii"[50]. Afirmaţia, categorică şi nenuanţată, neglijează de fapt ceea ce mulţi artişti avangardişti, Duchamp sau Cage de pildă, au văzut mai bine, în intenţia lor declarată de a contesta şi astfel a depăşi conceptul tradiţional de artă, şi odată cu el, graniţa dintre obiectul artistic şi obiectul estetic, cu tot cu moştenirea hegeliană a concepţiei despre artă care, fie "superioară", fie "inferioară" realităţii, este altceva decît aceasta. Demonstraţia avangardistă a subliniat faptul că, dacă arta reprezintă poate cadrul cel mai adecvat pentru declanşarea unei experienţe estetice, ea nu este şi singurul: experienţa estetică este posibilă nu doar pe baza unor "artefacte" special create (obiecte artistice), ci, teoretic, ea se poate declanşa vizavi de toate obiectele universului practic cotidian, unde arta nu furnizează decît un context situativ al unei asemenea experienţe. Experienţa estetică îşi obţine, odată cu această operaţie de conştientizare la care procedează avangarda, autonomie nu numai *de fapt*, ci şi *de drept*, faţă de o artă contrapusă realităţii şi îşi justifică condiţia, prefigurată deja de sistemul triadic al lui Peirce, ca mod de percepţie a realităţii, ca asumare neîngrădită a semiozei. Umberto Eco a observat cu îndreptăţire că poeticile secolului nostru n-au făcut decît să se adapteze la acest mod nou prin care estetica îşi concepe raţiunea de a fi[51]. În terţinele lui Dante şi în fraza lui Joyce, constată el, structura efectului estetic este în principiu aceeaşi: "un complex de semnificanţi denotativi şi conotativi", potenţial deschis către interpretări mereu noi şi mereu mai profunde; dar în timp ce la Dante conotaţia subzistă unui mesaj în

---

50 Wellershoff (1976), p. 25.
51 Eco (1977), p. 88.

intenţie denotativ, unde esteticul este legat de însuşi autorul, de o poeticitate substanţializată în "formă", la Joyce mesajul este conceput din capul locului ca unul polivalent, vizînd o esteticitate nutrită în mod deschis dintr-o bogăţie a receptării, sprijinită, la rîndul ei, de o libertate fără precedent acordată destinatarului. Valoarea este asociată de la bun început cu libertatea de alegere, pe care autorul încearcă în mod deliberat, desigur, să o provoace prin premisele textuale ("structurile de apel"), aşadar prin "artefact". "Odată cu prelucrarea unei necesităţi resimţite mai viu în epoca noastră, estetica descoperă posibilitatea unui anumit tip de experienţă a produsului artistic, experienţă independentă de criteriile operative care au funcţionat la producerea sa; poeticile (şi practica) operelor de artă în mişcare îşi asumă această posibilitate ca destinaţie specifică şi impun, în mod programatic şi independent, ceea ce estetica recunoaşte ca pe o condiţie generală a interpretării"[52]. Desfăşurarea obiectivă a procesului, de neconfundat cu intenţia artistului şi cu rolul său empiric în sistemul cadru a ceea ce se înţelege prin artă, emancipează experienţa estetică vizavi de constrîngerile instituţionale ale acestuia, conferindu-i o "universalitate" ce o consacră, dincolo de limitele "artei", ca pe o formă de experienţă socială.

Întîlnirea dintre practica artistică a avangardei secolului XX şi teoria estetică a unor Brecht, Bahtin sau Adorno este în acest sens revelatoare: în critica la care Brecht supune canonizarea lukacsiană a artei secolului al XIX-lea cu "naturalismul" ei, avînd în vedere ceea ce el numea "caracterul formalist al teoriei despre realism"[53], regăsim unele din argumentele invocate de Bahtin în polemica sa cu formalismul, ca şi destule din motivaţiile lui Adorno în diatribele sale împotriva "consumului" ("culinarismul",

---

[52] Ibid., p. 58.
[53] Apud Jauss (1970), p. 160.

după Brecht) în artă. Aversiunea avangardiştilor şi nu mai puţin a lui Brecht faţă de mitul organicităţii operei de artă ca "oglindire" a Realului trebuie privită şi prin prisma experienţei istorice a eşecului acesteia de a face faţă dimensiunilor alienării în era capitalismului tîrziu, manifestă prin ireconciliabila ostilitate a Realului faţă de subiect; contestîndu-i validitatea eternă, ei propuneau implicit, prin refuzul armoniei "desăvîrşite" dintre "formă" şi "conţinut", un alt tip de relaţie cu Realul, în locul aceleia care se dovedise, aşa cum Adorno, Marcuse sau Brecht au încercat să dovedească, un fals panaceu, un instrument afirmativ al acestuia[54]. Esteticul echivalează, cred ei, cu *opoziţia* faţă de un Real completamente înstrăinat, cu *negarea* sa raţională, conştientă, în care se investeşte întreaga capacitate a subiectului de a se manifesta concomitent ca producător şi receptor. Odată înlăturat spectrul fidelităţii reproductive, anihilante, paralizante, — căci fascinaţia şi empatia neutralizează capacitatea reactivă a subiectului, — şi a tipizării ca normă a esteticului, procesul îşi dobîndeşte abia de aici înainte o continuitate normală, depăşind artificialele bariere instituite între *anamnesis* (*aisthesis*) şi *poiesis*, dintre reproducere şi producere. "În cazul compoziţiei piesei aristotelice şi a jocului de scenă ce-i corespunde, — nota Brecht în *Arbeitsjournal* —, iluzia spectatorului în legătură cu modul în care întîmplările de pe scenă corespund vieţii reale va fi creată prin aceea că prezentarea fabulei formează un tot absolut. Detaliile nu pot fi confruntate unul cîte unul cu ceea ce le corespunde în viaţa reală, nimic nu poate fi rupt din context, pentru a fi eventual introdus în contextul realităţii. Acestei modalităţi scenice îi pune capăt jocul distanţat. Prezentarea fabulei este aici discontinuă, întregul unitar constă din fragmente autonome, care pot fi

54 Adorno justifica inovaţiile tehnice în raport cu opera "armonică" a realismului clasicizant tocmai prin gestul de a nu mai accepta iluzia unei lumi armonice şi de a respinge astfel orice falsă conciliere cu realul.

Scanned with OKEN Scanner

confruntate imediat cu împrejurările care le corespund în realitate"[55]. În textul de avangardă, fragmentul nu se mai subordonează unui principiu organizator al întregului, iar semnul individual nu mai trimite către totalitatea operei, ci direct la realitate, încît receptorul îl poate asimila direct, şi, fără intermedierea întregului, poate reacţiona mai mult sau mai puţin nemijlocit vizavi de această realitate. Obiectele artistice ale avangardei, ce sfidează conceptul tradiţional (burghez) de artă cu tot cu separaţia dintre artă şi "viaţă", nu fac decît să-l reformuleze în aşa fel încît obiectul însuşi, din "artistic", se transformă în "estetic" —căci esteticul nu se manifestă în substanţa obiectului, ci în actul descoperirii; dependenţa de aspectul "obiectual" a ceea ce numim artă se manifestă doar în măsura în care el constituie un semnal situativ instituţionalizat ("structură de apel"), mijlocind descoperirea şi depragmatizarea. Instituţia artistică va fi, aşadar, funcţionalizată într-un cadru în care descoperirea estetică are sau poate avea loc; *tematizată* în chip tradiţional într-o suspensie artificială, proiectată sistematic pe fondul unui *orizont* fix al realităţii, devine ea însăşi orizont al unei acţiuni prin excelenţă sociale şi reale, "pusă în scenă" de esteticitate.

4.4.2.1. *Distanţarea* practicată de Brecht în mod programatic nu-şi propune decît o similară implicare raţională a receptorului[56], ca maturizare critică a sa, ferindu-l de paralizia *catharsis*-ului şi oferindu-i libertatea de a judeca el însuşi circumstanţialitatea (nu eternitate imuabilă) în care acţiunea sa productivă este aşteptată şi salutară. Pentru o definire a esteticului, o asemenea mutaţie are valoare decisivă: "În locul examinării normative trece analiza funcţională, al cărei obiect de investigaţie îl

---

55 Însemnare datată 3.8.1940 în *Arbeitsjournal*, Frankfurt 1973, vol. 1, p.114.

56 Inconştientă oare în genurile subversive trecute în revistă de Bahtin? Explicaţia ar putea fi formulată pornind de la disocierea dintre o artă pre-autonomă şi una autonomă.

reprezintă efectul social (funcţia) unei opere la întîlnirea dintre stimuli încorporaţi în operă cu un public sociologiceşte definit, într-un cadru instituţional dat (instituţia artistică)"[57]. Lunga dispută din anii '30 dintre Lukacs şi Brecht, care s-a revendicat cu aceeaşi consecvenţă ca şi filosoful maghiar de la principiul reflectării, a evidenţiat cu atît mai mult reperul funcţional în relaţia dintre "exterior" şi "interior", procesualitatea comunicativă mereu hrănită nu pe criteriul static al asemănării substanţialiste, ci prin diferenţă. Brecht va excela în a contesta mereu desăvîrşirea structurală a operei "organice", preferînd-o pe cea care-şi "dezvăluie" calitatea de oglindire, —implicit diferită de lucrul "oglindit", —după el cu adevărat *realistă*, căci "doar aşa ies la lumina zilei legile cauzei şi efectului"[58]; "reflectările exacte ale realităţii trebuie să limpezească legile mişcării dialectice a mecanismului social, nexus-ul cauzal, pentru a facilita omului construcţia propriei existenţe"[59]. Implicarea subiectului-interpret, pe care Brecht o promovează, convins fiind că o face în consens cu spiritul marxismului autentic, determină automat o crucială deplasare a definiţiei esteticului spre ideea de procesualitate, de reacţie subiectivă de un cu totul alt tip decît identificarea. "Nu este suficient că pretindem teatrului doar «cunoştinţe», copii fidele ale realităţii. Teatrul nostru trebuie să stîrnească satisfacţia cunoaşterii, să «organizeze» desfătarea produsă de opera de transformare a lumii. Spectatorii noştri nu trebuie doar să afle cum a fost eliberat înlănţuitul Prometeu, ci, prin desfătare, să se instruiască pentru a-l elibera"[60]. *Poiesis* ia locul lui *anamnesis*; din reflex exterior al unei alcătuiri estetice obiectivizate în raport cu subiectul receptor, plăcerea estetică devine pentru autorul lui *Mutter Courage*

---

57 Bürger (1974), p. 122.
58 Brecht (1964), vol. 3, p. 59.
59 Mittenzwei (1975), p. 190.
60 Brecht (1964), vol. 7, p. 76.

Scanned with OKEN Scanner

una prin excelenţă activă, productivă, emancipatoare, o "satisfacţie intelectuală" atît de intensă încît i se substituie una senzuală, amintind de acea componentă erotică a doctrinei platoniciene despre Frumos[61], ca şi de principiul freudian al plăcerii intelectuale[62]; din efect al acţiunii subiectului, esteticul se transformă acum în însăşi acţiunea socială a subiectului. Importantă devine orice cale de a pune în valoare acea "moralitate productivă" a erei tehnologice, unde productivitatea se bazează cu precădere pe îndoiala funciară, atît în ştiinţă, cît şi în arte, luate ca modele sociale. "Pentru ca tot ce i se oferă [spectatorului] să se înfăţişeze drept izvor de îndoială, el trebuie să-şi cultive privirea înstrăinată cu care marele Galilei examinase un candelabru intrat în pendulare. Oscilaţiile acestuia au părut că-l miră, ca şi cum nu le-ar fi aşteptat în acest chip şi nu le-ar fi înţeles deloc, şi doar aşa a ajuns să le afle legităţile. O asemenea privire pe cît de dificilă, pe atît de productivă, trebuie să provoace teatrul cu imaginile sale asupra convieţuirii umane"[63].

Privirii "înstrăinate" a omului de ştiinţă ar trebui să-i corespundă pe scena brechtiană o manieră de joc menită a-i sublinia tocmai ficţionalitatea, ca spaţiu potenţial şi predilect al experimentului social (concretizare asumată pe viu a "insolitării" formaliste). "Asemenea imagini pretind, desigur, o modalitate de joc ce menţine spiritul observa-

---

61 Fuhrmann (1973), p. 78.
62 Kristeva (1969), p. 291: "travaliul textual organizează «materialul» şi «spiritualul», «realul» şi «sensul» său numai în tensiunea germinării. Travaliul textului fondează juisarea pe care o atinge, în principiu, actul sexual şi, de altfel, mai toate textele. Şi-au căutat în el corespondentul cel mai fidel. Tocmai în juisare, corpul, pentru că este atît de prezent, încetează să mai fie, pentru a lăsa locul acelei coloane golite care deschide Eul prin intermediul dedublării axiale. Această separare axată pe cei doi care sînt prezenţi pentru a nu putea să se atingă, dă naştere unei tensiuni dublu orientate: spre Eu, desigur, dar mai ales spre Celălalt, care dă limita fenomenului Eu şi care îl depăşeşte, îl anulează, îl descompune, îl infinitizează".
63 Brecht (1973), vol. 16, p. 681.

torului liber şi mobil. El trebuie să edifice permanent construcţii noi faţă de propria noastră construcţie, redistribuind în propriul gînd forţele energetice ale socialului"[64]. Astfel va fi descoperit teatrul ca "teatru", iar instituţia estetică drept una preeminent socială: din mijloc de producţie aflat în mîinile societăţii burgheze ce-l manipulează, teatrul trebuie să revină, crede Brecht, în mîinile producătorilor săi. Cu alte cuvinte, el urmează a fi programat în a-şi *expune* condiţia sa medială, estetică, şi a distruge iluzia aristotelică a artei autonome, menită să cultive artificiul şi artificiosul social, pasivitatea reproductivă ca şi lipsa de iniţiativă productivă. *Efectul de distanţare* serveşte în a-l împiedica pe spectator să se identifice cu jocul, cu reprezentaţia, pe care actorii au datoria să o înfăţişeze de aceea în alt fel decît realitatea vie; dezvăluindu-şi procedeele, reprezentaţia se demască drept joc, iar libertăţile scenice nu fac decît să elibereze potenţiala libertate a subiectului vizavi de realitate. Teatrul brechtian se revendică drept unul istoriceşte condiţionat, tocmai prin această libertate pe care şi-o ia faţă de un "conţinut", faţă de o *temă* anume, (căreia nu-i acordă mai mult decît "valoare de material"), —"artefact", simplu punct de plecare al procesului care se confundă cu esteticul şi care constă în actualizarea continuă a acestui potenţial textual fix.

Revelaţia realităţii ca "text" se manifestă în revizuirea la care Brecht procedează în legătură cu statutul cuvîntului, statut de care depinde întreaga acţiune dramatică: nu cuvîntul, ci actorul se găseşte în centrul reprezentaţiei, iar textul *citat* de actor nu trebuie să se substituie gestului social în întregul lui; faptul că actorul îl citează doar, subliniindu-i condiţia de citat (deci nereproducîndu-l pur şi simplu), trimite intenţionat la rădăcinile sociale ale interrelaţiilor umane, plasate dincolo de orice prefigurare a

---

64 Ibid., p. 680.

Scanned with OKEN Scanner

lor prin cuvîntul autoritar, monologic, doar aparent motor al acţiunii istorice. Actorul, deci subiectul-interpret, şi nu cuvîntul, expune judecăţii spectatorului relaţiile interumane, fără a ezita să întrerupă *logosul* şi, odată cu el, aparenta continuitate a acţiunii (scenice), aparenta armonie dintre semnificant şi un semnificat exterior. Abia astfel destinatarul de fapt al actului dramatic devine şi destinatar de drept al său, odată cu deplasarea centrului de greutate de la cuvînt şi de la imaginea metaforică a jocului la actor şi la realitatea "teatrală" ca teatru. Dialectica brechtiană a acţiunii sociale reprezentate pe scenă îşi subliniază astfel statutul modelator, pe care orice dialectică îl deţine vizavi de realitatea practică: acţiunea potenţial reală nu este reprezentată ca reală, iar personajele nu se comportă ca nişte caractere în plină acţiune, ci spre deosebire de instrumentalitatea şi conformitatea acţiunii practice, ea evită în chip manifest să se supună autorităţii cuvîntului şi textului, refuzînd (ca şi în dialectica negativă a lui Adorno) primatul necesităţii. "Necesitatea procesului istoric dat este o reprezentare ce porneşte de la presupoziţia că, pentru fiecare eveniment istoric trebuie să existe nişte cauze pentru ca acesta să aibă loc. În realitate există doar tendinţe contradictorii, ce se impun prin confruntare —ceea ce înseamnă mult mai puţin"[65]. Rolul subiectului rămîne esenţial, căci dialectica brechtiană se concepe după un comportament specific al celui care "gîndeşte" obiectivul, şi nu ca pe un comportament al gîndirii sau al lucrului obiectiv; demersul *realist constructiv*, mediind între extremele nominalismului şi realismului se vădeşte odată mai mult. Esteticul se confundă cu însăşi dimensiunea constructiv-creatoare a acţiunii subiective —procesul dialecticii, ce produce distanţă estetică, este după dînsul capabil a transforma gîndirea operaţională, discursul ştiinţific, în aşa fel încît abia astfel să-i confere relevanţă în planul acţiunii directe. Dacă în teatrul realist burghez (dar

65 Ibid., vol. 2, p. 156.

şi în romanul realist atît de lăudat de Lukacs) "istoria", *tema*, îşi aflau o motivaţie nemijlocită într-un proces ale cărui mecanisme reale rămîneau de fapt insesizabile, teoria brechtiană asupra operei lipsite de "acţiune" propriu-zisă insistă, dimpotrivă, asupra rolului decisiv al omului în producerea istoriei, căci în locul identificării omului cu "istoria" de pe scenă, a cărei desfăşurare îl implică într-o obiectivitate ce-l domină şi îl manipulează, autorul lui *Galilei* propune o identificare a înseşi "istoriei", a legilor după care se desfăşoară şi care trebuie cunoscute, pentru a putea acţiona *în* ea şi asupra ei. "Realitatea trebuie modificată în totalitate prin prelucrarea artistică, pentru ca astfel să fie recunoscută ca modificabilă şi tratată în consecinţă"[66]. Gîndită ca text, ca un produs care, de vreme ce regulile de producere devin cunoscute, poate fi transformat de subiect, "realitatea" scenei trimite la realitatea ca variabilă în funcţie de acţiunea politico-socială a subiecţilor.

4.4.2.2. Conceptul de dialogism, aşa cum îl înţelege Bahtin, implică subiectivitatea ca alteritate, ca domeniu social al tuturor vorbitorilor, fără de care sfera culturii nu poate fi înţeleasă în specificul ei funcţional şi pe care mentalitatea logocentrică, cu obiectivismul său organicist şi sistematic, preferă să-l ignore. Cheia instituirii unui procedeu de evaluare estetică, în concordanţă cu acest specific social al esteticului, o constituie, într-un demers simetric celui lui Brecht, eliberarea de iluzia obiectivistă a Frumosului şi definirea textualităţii Realului, vizavi de care subiectul îşi poate exercita în chip autonom virtuţile creatoare. "Experienţa nu există decît prin incarnarea sa în semn. De la bun început deci nu poate fi vorba cîtuşi de puţin de vreo diferenţă calitativă radicală între interior şi exterior. Nu experienţa este cea care organizează expresia, ci, din contra, expresia organizează experienţa, dîndu-i prima oară formă şi determinîndu-i direcţia. Înafara expresiei materiale nu există experienţă. Mai mult,

---

66 Ibid., vol. 15, p. 251.

Scanned with OKEN Scanner

expresia precede experienţa, slujindu-i drept origine"[67]. Doar odată cu o mai adecvată definire a "conţinutului", afirmă Bahtin, "forma" se va revela în dubla ei ipostază materială şi valorică, realizată în şi prin material, dar şi dincolo de cadrul operei ca material organizat, ca obiect/"artefact"[68]. Insuficienţa "esteticii materiale", exprimată prin definiţia, acreditată de formalişti, a "formei" ca principiu de organizare pur exterioară, pretinde, după Bahtin, revalorificarea "tensiunii emoţionale, volitive, a formei", exprimînd o relaţie valorică între autor şi receptor, un "ceva care se află înafara materialului"[69] şi care reprezintă în ultimă instanţă acelaşi orizont al socialului fără de care esteticul, prezenţă socială prin excelenţă, nu poate fi conceput. Ca şi Mukarovsky, Bahtin marchează diferenţa dintre "artefact" şi obiectul estetic propriu-zis, a cărui funcţionalitate estetică propune a o măsura nu în sine, deci nu pe baza unor virtuţi substanţiale, ci printr-o operaţiune (specifică oricărui sistem social) de "plasare în orizont", ceea ce esteticianul rus numeşte "evaluare socială": "actualitate istorică reunind prezenţa singulară a enunţului cu generalitatea şi cu plenitudinea sensului său, care transpune sensul într-o situaţie individuală şi concretă şi care conferă o semnificaţie —aici şi acum —prezenţei fonice a discursului". Esenţial este procesul de *enunţare*, care "nu presupune numai simpla existenţă a două corpuri fizice, cel al emiţătorului şi cel al receptorului, ci prezenţa ambelor sau a mai multor entităţi sociale, traduse de vocea emiţătorului şi de orizontul receptorului"[70].

Esteticul nu face decît să producă, aşadar, în "forma" nouă pe care o dă unei realităţi pre-existente (în text şi

---

67 Todorov (1981), p. 70.

68 Este interesant faptul că, în afirmarea principiilor realist-constructive ce implică Esteticul ca valoare socială, Bahtin insistă asupra aspectului "realist", pe care-l susţine în polemica sa la adresa "nominalismului" formalist, tot aşa cum Brecht insistase asupra aspectului constructivist vizavi de dogma realismului socialist.

69 Bahtin (1982), p. 48.

70 Todorov (1981), p. 65.

înafara textului), "o nouă relaţie valorică faţă de ceea ce a devenit realitatea cunoaşterii şi a faptei"; de aici importanţa originalităţii şi noutăţii vizavi de "universul recunoscut şi evocat al cunoaşterii şi al faptei"[71] şi, faţă de care, creaţia artistică îşi revendică libertatea de a-l recompune. Aspectul *tematic* al operelor nu poate fi confundat de aceea nici cu "elementul diferenţierii obiectuale şi al determinării cognitive, nici cu o materialitate analogă cu cea a fonemelor, morfemelor, etc."[72], pentru că esenţială este, după Bahtin, existenţa *sine qua non* a enunţului "în context" (sau *orizont* cultural, axiologic, semantic), fără de care el nu poate fi înţeles de receptor/destinatar. Translaţia de la planul verbal material la cel axiologic are loc tocmai prin intermediul funcţiei "formei" în raport cu "conţinutul", aceea prin care îl "izolează" şi îl "separă", nu ca material sau ca obiect, ci ca parte a unităţii naturii şi a "evenimentului etic" al existenţei; aceeaşi virtute de "dezvăluire", pe care atît Brecht, cît şi Mukarovsky, au atribuit-o operei de artă ca teren al unei experienţe creatoare, mascate la scara realităţii de logocentrism, revine aici, cu toate urmările pe care şi Bahtin le subliniază în legătură cu creaţia socială prin intermediul esteticului. Formele carnavalescului, satira menipeică, polifonia romanului, consacră o distanţare faţă de obiect pe care, arată Bahtin, discursul cotidian, dar şi discursul liric o reprimă în numele unui monologism totalitar. Tehnicile efectului de distanţare, aşa cum le prevede Brecht pentru un teatru epic destinat de fapt a îngloba în chip dezvăluit şi contestatar toate genurile, se regăsesc deja, aşa cum o arăta esteticianul rus (şi cum dintre exegeţii săi o va sublinia cu precădere Kristeva) în acea "heterologie socială" ca dialog al stilurilor, ca "ţesătură de citate", ca punere în scenă a limbajului şi "experienţă producătoare a propriului ei

[71] Bahtin (1982), p. 65.
[72] Ibid.

spaţiu"[73]; observaţia lui Artaud cum că menipeea nu este cathartică şi că "nu transmite nici un mesaj determinat, înafară de faptul că ea este prin ea însăşi «bucuria eternă a devenirii»"[74] consacră subversiunea *in praesentia*, tot aşa cum şi Brecht o practică, drept antrenament pentru subversiunea socială — artele iau asupra lor, prin calitatea estetică, o sarcină formativă, preeminent socială, pe care, odată cu mişcările avangardiste, refuză să le mai mascheze sub un aparent monolitism, eliminînd primatul obiectului în faţa subiectului receptor, defetişizînd Realul şi acordînd esteticului calitatea funcţională de "expunere a unui comportament practic al subiectului faţă de realitate"[75]. Prin distanţarea continuă de obiectul real, *ready-made*-urile lui Duchamp, de pildă, reprezintă, dincolo de gestul nihilist, un protest faţă de un concept de artă golit de sens, şi puncte de plecare în deschiderea către noi domenii de sens.

4.4.2.3. Lumea nu poate fi cunoscută altfel decît sub semnul unei *negativităţi* ce ţine de însăşi condiţia dialogică a comunicativităţii[76], susţin, la rîndul lor, Adorno, Benjamin şi Marcuse. Experienţa estetică, arată teoreticienii şcolii de la Frankfurt, îşi întemeiază procesualitatea tocmai pe acel factor ipotetic pe care-l reprezintă în semioză interpretantul încă nefixat în materialitatea unei izotopii; el este încă-ne-fiindul, ce străluminează, "fulgeră" într-o experienţă preeminent utopică. Prin experienţa estetică, obiectele realului nu se transformă în "altceva", ci doar indică ipotetic, printr-un moment emoţional subiectiv, o cale de acces către "altceva" şi antrenează (aşa cum şi Brecht nu încetează să susţină), o anumită predispoziţie a schimbării care, pe baza îndemînărilor cîştigate vizavi de modelul estetic, se va putea realiza ulterior.

---

73 Kristeva (1969), p. 105.
74 Apud ibid., p. 106.
75 Ibid.
76 Identificat la nivelul Fiindului, esteticul este în pericol de a fi odată mai mult substanţializat —funcţia estetică redevine un auxiliar al substanţei, al formei artistice.

Scanned with OKEN Scanner

Prin estetic şi Real nu se confruntă două entităţi exclusive şi absolut delimitate, chiar dacă de partea esteticului se află un Adevăr pe care experienţa estetică îl prefigurează, proiectîndu-l însă către acelaşi Real. Irealul pe care operele de artă îl construiesc, — căci, susţine Adorno, "adevărat este doar ceea ce nu se potriveşte cu această lume", iar "în fiecare operă de artă genuină apare ceva ce nu există"[77], —nu poate accede la o existenţă de sine stătătoare înafara Realului la care se raportează, ca "iluzie" obiectivizată, ci se manifestă ca o devenire în subiect (*Er-scheinung*, *apparition*), asemuibilă cu epifania zeităţilor antice. "Operele de artă sînt epifanii neutralizate şi de aceea modificate calitativ. Dacă despre zeităţile antice se spunea că apar fugitiv în templele lor, această apariţie a devenit o lege a permanenţei operelor de artă, şi aceasta cu preţul materialităţii a ceea ce apare"[78]. Primatul funcţional, determinabil odată cu "trăirea" *în act*, localizată în subiect, se vede confirmat prin tipul de experienţă subiectivă a momentanului, a neaşteptatului, de senzaţia surprizei; pericolul reducţiei subiectiviste a esteticului se elimină prin menţinerea realităţii ca reper obiectiv, fără de care actul cunoaşterii ar fi de prisos: negînd-o, iluzia estetică produce, construieşte totuşi, chiar dacă şi numai în evenimentul epifaniei, în acea "apariţie a nefiindului, ca şi cum ar fi"[79]. Alternativa însăşi se refuză ca *stare*, ca instaurare a altceva, ea sugerînd o perpetuă *devenire*: "pretenţia sa de a fi dispare în iluzia estetică; ceea ce nu este devine totuşi promisiune prin aceea că apare"[80], căci, adaugă Adorno, nimic nu garantează că această promisiune "obiectivă" a artei va fi şi împlinită; ea atestă doar o asimptotică tendinţă a irealului de a *deveni* Real fără a-şi putea vreodată depăşi limitele iluzorii, dar anunţînd astfel o subversivă alternativă ca mereu reluată "promisiune". Această permanentă

---

77 Adorno (1970), p. 93, p. 127.
78 Ibid., p. 125.
79 Ibid.
80 Ibid., p. 128.

balansare în du-te-vino a unui adevăr spectral, asubstanţial, mereu în devenire, asigură în schimb resursa inepuizabilă a funcţionalităţii estetice a operei exercitîndu-se ca proces eminamente subiectiv.

Adevărul-obiect rămîne unul absent —modelul semiotic al lui Peirce reapare în versiunea esteticii lui Adorno în ipostaza sa genuină: pe de o parte subiectul creator, autorul care, oricît de reuşită ar fi iluzia pe care opera sa o produce, nu face decît să tindă către Adevărul de neatins, (căci rezultatul efortului său "nu se constituie decît într-un semn a ceea ce a intenţionat şi de aceea devine doar, sărăcit, o alegoria încifrată")[81], pe de altă parte receptorul, străduindu-se să reconstituie "intenţia auctorială", după Adorno incomensurabilă, iniţiază o experienţă a explorării, a apropierii de un Adevăr ce se revelă doar în proces, dar se sustrage sistematic identificării discursive, formulării absolute, falsificării sau simplificării prin instituire, prin instituţionalizare. El reface în mediul-model al operei o experienţă comunicativă cu finalitate (mărturisită sau nu) pragmatică, acţiune socială asupra unei realităţi a cărei condiţie socială este concomitent una semiotică şi, prin intensia sau extensia semiozei, una textuală. Cu atît mai mult, relativitatea pe care Adorno o subliniază atunci cînd declară că acel "conţinut de adevăr al operelor de care depinde în fond «rangul» lor, este istoricizat pînă în straturile cele mai adînci"[82], insistă fără vreun echivoc asupra dialecticii subiectivului şi obiectivului, a libertăţii şi necesităţii, —dialectica însăşi a ceea ce s-a numit realism constructiv, ca operaţiune semiotică ce se perpetuează *ad infinitum*, pentru că propensiunea subiectivului de a se obiectiva, de a se stabiliza în certitudinea Adevărului, produce o experienţă niciodată consumată într-un travaliu ce împlineşte, în ultimă instanţă, funcţia estetică a operei. Tot aşa cum instanţa logocentrică/obiectul lui Peirce, nu

81 Ibid., p. 194.
82 Ibid., p. 285.

Scanned with OKEN Scanner

balansare în du-te-vino a unui adevăr spectral, asubstanţial, mereu în devenire, asigură în schimb resursa inepuizabilă a funcţionalităţii estetice a operei exercitîndu-se ca proces eminamente subiectiv.

Adevărul-obiect rămîne unul absent —modelul semiotic al lui Peirce reapare în versiunea esteticii lui Adorno în ipostaza sa genuină: pe de o parte subiectul creator, autorul care, oricît de reuşită ar fi iluzia pe care opera sa o produce, nu face decît să tindă către Adevărul de neatins, (căci rezultatul efortului său "nu se constituie decît într-un semn a ceea ce a intenţionat şi de aceea devine doar, sărăcit, o alegoria încifrată")[81], pe de altă parte receptorul, străduindu-se să reconstituie "intenţia auctorială", după Adorno incomensurabilă, iniţiază o experienţă a explorării, a apropierii de un Adevăr ce se revelă doar în proces, dar se sustrage sistematic identificării discursive, formulării absolute, falsificării sau simplificării prin instituire, prin instituţionalizare. El reface în mediul-model al operei o experienţă comunicativă cu finalitate (mărturisită sau nu) pragmatică, acţiune socială asupra unei realităţi a cărei condiţie socială este concomitent una semiotică şi, prin intensia sau extensia semiozei, una textuală. Cu atît mai mult, relativitatea pe care Adorno o subliniază atunci cînd declară că acel "conţinut de adevăr al operelor de care depinde în fond «rangul» lor, este istoricizat pînă în straturile cele mai adînci"[82], insistă fără vreun echivoc asupra dialecticii subiectivului şi obiectivului, a libertăţii şi necesităţii, —dialectica însăşi a ceea ce s-a numit realism constructiv, ca operaţiune semiotică ce se perpetuează *ad infinitum*, pentru că propensiunea subiectivului de a se obiectiva, de a se stabiliza în certitudinea Adevărului, produce o experienţă niciodată consumată într-un travaliu ce împlineşte, în ultimă instanţă, funcţia estetică a operei. Tot aşa cum instanţa logocentrică/obiectul lui Peirce, nu

---

81 Ibid., p. 194.
82 Ibid., p. 285.

există decît ca universal pragmatic, ca instanţă socială, comunicarea, literară sau nu, îşi vădeşte esenţa relativă, istorică, "concreteţea" sa schimbătoare vizavi de o niciodată perfectă abstracţiune. "Ceea ce a fost cîndva adevărat într-o operă de artă şi a fost apoi dezminţit de mersul istoriei reînvie atunci cînd condiţiile se schimbă, aceleaşi condiţii datorită cărora acel adevăr a trebuit să fie înlăturat. Atît de adînc este, din punct de vedere estetic, legată istoria de adevărul conţinut de operă"[83]. Atitudinea estetică se manifestă ca moment al praxisului istorico-social, iar devierea faţă de sistemele dominante instituţionalizate ale sensului nu mai este considerată a avea loc ca emanaţie a unei instanţe dinafara sistemului social, sau, cel puţin, situată la marginea sa (arta), ci ca perspectivă deviantă de aceeaşi esenţă istorico-socială. Atitudinea estetică exprimă astfel o alternativă istorică.

4.5. Tradiţia tentativelor filosofice şi literare de a defini în mod sistematic noţiunea Frumosului şi a esteticităţii prin intermediul "literarităţii" sau poeticităţii a evoluat aşadar spre un alt complex nu doar terminologic, investind vechea problematică într-un context teoretic nou, marcat mai ales de perspectiva funcţională asupra structurii. Perspectiva asupra esteticului ca *experienţă* respinge artificiala confruntare dintre artă şi "viaţă", între *identificare* şi *opoziţie*, ca *stări*, ca momente fixe, absolutizabile; între ceea ce Iuri Lotman numea o "estetică a identităţii" şi o "estetică a opoziţiei" reciprocitatea, pendularea, procesualitatea consacră o relaţie care, nefiind contradictorie, poate fi socotită drept una de cumulare, de intensificare între variante ale unui aceluiaşi raport între "interior" şi "exterior". În termenii Juliei Kristeva, esteticitatea poate fi descrisă ca proces comunicativ/experienţă dialogică în pendularea liberă între 0 şi 2, între referinţă şi referent, ca du-te-vino al acţiunii sociale şi astfel ca *devenire* a mereu altceva[84].

---

83 Ibid., p. 67.
84 Kristeva (1969), p. 88.

Faptul că, pe de o parte, conceptul de Real pare a se sustrage unei definiţii "obiective" din punctul de vedere al "conţinutului" şi că, pe de altă parte, deviaţia "poetică" nu defineşte un raport dintre operă şi realitate, ci, —pentru că *realismul constructiv* înfăţişează existenţa mediată a realităţii în text ca text, — un raport dintre modalităţi diferite de existenţă textuală, a condus dezbaterea spre adoptarea preferenţială a doi alţi termeni contrari: ficţiune şi non-ficţiune, care, servindu-se de aceeaşi "bază materială" a limbajului natural, reprezintă însă ipostaze diferite ale comunicativităţii. Punctul de vedere al pragmaticii a pus în circulaţie un model ficţional ce admite o dublă incongruenţă între, pe de o parte, consistenţa şi coerenţa ficţiunii şi, pe de altă parte, dispersarea şi accidentalul realităţii (non-ficţiunii): aceasta din urmă apare concomitent ca "prea puţin" şi "prea mult" în raport cu "realitatea" ficţională — ceea ce ratifică în egală măsură procedeele re-productive ale selecţiei reductive, dar şi pe cele ale construcţiei extensive, cu alte cuvinte o libertate îngrădită de necesitatea ce se face prezentă prin limitele impuse de orizontul con-textual. Iuri Lotman va invoca un aşa-zis caracter "modelator" al ficţiunii, inter-mediar între cele două extremităţi ale "ştiinţei" (realiste) şi ale "jocului" (nominalist), la rîndul lor creatoare de "modele": "Modelele artistice reprezintă o unificare în felul ei unică a modelului ştiinţific cu cel al «jocului», prin faptul că organizează concomitent intelectul şi comportamentul. În raport cu arta,«jocul» se vădeşte a fi lipsit de conţinut, iar ştiinţa ca lipsită de efecte"[85]. Considerînd aşadar ficţionalitatea ca pe o categorie a acţiunii socio-comunicative, rezultă că, — punînd accentele oarecum altfel decît Lotman, preocupat cu precădere de evidenţierea laturii realiste în procedura constructivă, — comunicarea ficţională anulează referenţialitatea nemijlocită (referentul), iar referinţa constituie o

---

85 Lotman (1972), p. 109.

creaţie a situaţiei comunicative[86]; textul ce iniţiază interacţiunea nu se referă la obiecte sau referenţi dinafara spaţiului propriu-zis lingvistic, sau, în orice caz, nu este perceput ca atare. *Codul* este creat de textul însuşi pe parcursul situaţiei comunicative; nu *semnificaţia*, ci *sensul* interesează, sens la a cărui constituire participă într-o proporţie apreciabilă subiectul-interpret.

Încercările de a substanţializa conceptul prin tentativa asemănătoare cu cea întreprinsă de poetica lingvistică, pe care am discutat-o deja, de a stabili pe teren lingvistic (material) diferenţele dintre ficţiune şi non-ficţiune au fost dezavuate în chip convingător de punctul de vedere conform căruia limba unui text ficţional nu se deosebeşte în structura ei intimă de cea a unui text ne-ficţional. Nu indici lingvistici, ci semnalele comunicative reprezintă premisa ca un cititor să considere un anumit text drept ficţional; în aceeaşi măsură depinde de *atitudinea* cititorului ca asemenea semnale (apeluri) să fie luate în consideraţie prin abandonul unei referinţe preconcepute, tratată drept criteriu semnificant şi adoptarea textului drept unic cîmp referenţial. "Textul ficţional se caracterizează prin închiderea sa. El pare închis în raport cu orice trimiteri către realitate, un text «pentru sine». Dar această închidere nu este decît rezultatul unei atitudini interpretative a unui cititor ce renunţă în chip voluntar a-şi investi în text propria realitate. Abia cînd textul ficţional va fi interpretat ca unul închis, efectul său va fi ceea ce se desemnează îndeobşte prin distanţare. Cu alte cuvinte, în închiderea sa textul nu există pentru sine, ci pentru cititor"[87]. Constituirea cîmpului referenţial la nivelul interpretantului echivalează cu aparenta denotare a unui referent care, absent de fapt, lasă cale liberă activităţilor conotative (inovative), într-o continuitate dialogică pe care consensul asupra unui semnificat dat în chip obiectiv ar fi întrerupt-o.

---

86 Vezi Pavel (1988).
87 Anderegg (1973), p. 112.

O anumită atitudine a subiectului receptor face ca înțelegerea să-și deplaseze centrul de greutate asupra unor anumite semnale ale textului (structuri de apel), acordînd prioritate impulsului conotativ; pericolul "pan-estetismului" —posibilitatea de a declara orice obiect drept obiect estetic, absolutizînd, la antipodul necesității constrîngătoare a realismului, subiectivitatea eliberată a individului, —este exclus, chiar dacă limba se desprinde de relațiile impuse de utilizarea ei pur instrumentală și este receptată într-o manieră depragmatizată. Deși absent, referentul impune, așa cum am văzut, cel puțin o habitudine esențială în organizarea traiectului dialogic, reper obiectiv ce împiedică sentințele anarhizante: universalii pragmatice, cum le-a numit Jürgen Habermas[88]. Semnalizarea ficționalității, declanșatoare a percepției estetice, ține de un așa-zis "efect de semnalizare a situației comunicative"[89], ceea ce indică, odată mai mult, că între soluția realistă a semanticii și cea nominalistă a sintaxei, realismul constructiv leagă soluția sa în definirea statutului esteticității de pragmatică, de relația dintre semne și cei care le mînuiesc. Absența raportului strict referențial între semnificant și semnificat face așadar ca relația semantică dintre semn și sens să se desăvîrșească doar prin intervenția pragmatică a receptorului, intervenție care marchează și relația sintactică dintre semne similare aparținînd aceluiași sistem ca, de pildă, cea "istorică" dintr-un anume text și cele care l-au precedat sau l-au urmat. "Doar din pespectiva locutorului sau a cititorului poate fi decis în ultimă instanță ceea ce trece drept estetic și cum poate fi constituit respectivul cîmp al esteticității"[90].

---

88 Habermas, în Habermas/Luhmann (1971) și în *Was heisst Universalpragmatik?*, în *Sprachpragmatik und Philosophie*, Frankfurt, 1975.

89 Baumgärtner, Klaus: *Formale Erklärung poetischer Texte*, în Kreuzer, H. (ed.), *Mathematik und Dichtung*, München, 1967, p. 30.

90 Martens, Günter: "Textlinguistik und Textästhetik", în *Sprache im technischen Zeitalter*, 53/1975.

Scanned with OKEN Scanner

Creaţia socială — reper şi criteriu al Frumosului

5.1.1. Evoluţia pe care estetica receptării, ca viziune asupra faptului artistic şi metodologie, hermeneutică şi practică de cercetare a acestuia, a cunoscut-o în a doua parte a deceniului al optulea, a dat de fapt răspuns întrebării retorice pe care şi-o pusese Hans Robert Jauss în 1969 cu privire le eventualul ei statut de nouă paradigmă în ştiinţa literaturii[1]. Deja în *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*[2], teoreticianul din Konstanz îi propunea să depăşească "prăpastia" dintre obiectivele conţinutiste ale marxismului şi cele formaliste ale şcolii ruse printr-un demers (nemărturisit) semiotic, oferind în loc, drept "a treia cale", o critică istorică a procesualităţii sensului, unde tematica şi forma, limbajul "practic" şi cel "poetic" intră într-o relaţie contradictorie şi productivă *prin* şi *în* experienţă subiectivă, constructivă, a receptorului, experienţă a cărei relevanţă *estetică* se măsoară prin efectul ei ca acţiune socială. Ideea fundamentală a desubstanţializării textului literar, tratarea sa ca *act* (acţiune) a implicat reconsiderarea tuturor conceptelor consacrate tocmai în virtutea procesualităţii instituite drept criteriu ontologic al tuturor fenomenelor sociale: "Toate formele acţiunii comunicative, aşadar producţia şi receptarea textuală inclusiv, reprezintă o acţiune socială"[3].

Nu întîmplător, Jauss va reveni cu insistenţă asupra fragmentului din introducerea lui Marx la *Beiträge zur Kri-*

---

1 Jauss (1969).
2 Jauss (1970).
3 Gumbrecht (1975).

tik der Politischen Ökonomie din 1857, pasaj care se concentrează asupra raportului inegal dintre dezvoltarea producţiei materiale şi a celei artistice, asupra inegalităţilor şi neconcordanţelor dintre diferitele nivele ale dezvoltării sociale-istorice în general. "În ceea ce priveşte arta, observa Marx, se ştie că anumite epoci de înflorire ale acesteia nu concordă cîtuşi de puţin cu dezvoltarea generală a societăţii, şi deci nici cu dezvoltarea bazei materiale a acesteia din urmă, care constituie oarecum scheletul organizării ei"[4]. Eposul antic, de pildă, ar fi legat în chiar ipostaza sa desăvîrşită din punct de vedere tehnic de o epocă primitivă în dezvoltarea forţelor de producţie, ceea ce n-ar constitui decît o dovadă pentru faptul că "în chiar domeniul artei, anumite forme importante ale acesteia nu sînt posibile decît pe o treaptă inferioară a dezvoltării sale"[5]. Contradicţia se concretizează pentru Marx în "dificultatea" de a înţelege de ce arta şi epopeea greacă (dar şi piesele lui Shakespeare), de vreme ce "sînt legate de anumite forme de dezvoltare socială ne procură încă şi astăzi desfătare artistică şi servesc drept normă şi model inegalabil"[6]. Reformulată de Karel Kosik, vizavi de tendinţa dogmatică de fetişizare a factorului economico-social în evoluţia literaturii, "dilema" suna astfel: "cum şi de ce supravieţuieşte o operă împrejurărilor în care a luat naştere?"[7] Faptul că "opera" trăieşte atîta vreme cît are "efect" nu-şi află explicaţia resortului dialectic în "reflectare", operaţiunea statică, ce nu înseamnă pentru receptor decît re-cunoaşterea unor date cunoscute (moduri de producţie, epoci, societăţi); opera artistică individuală este inter-relaţionată istoriceşte nu printr-un "lanţ de fapte literare constituit post festum, ci prin asimilarea procesuală a operei literare de către cititorii săi"[8].

---

4 MEW, vol. 13; în traducerea românească din volumul Marx/Engels (1966) la p. 131.
5 Ibid., p. 131.
6 Ibid., p. 132.
7 Kosik (1986), p. 138.
8 Jauss (1970), p. 171.

Această perspectivă asupra operei, considerată ca unitate esenţială, elimină din capul locului orice tendinţă de investigare fragmentată, orice tentaţie substanţialistă de fărîmiţare a întregului prin asociere cu elemente exterioare, fie de ordin psihologic, fie sociologic. Realitate în primul rînd hermeneutică, trăind prin *concretizările* de la nivelul conştiinţei receptorilor săi succesivi, *opera* reuneşte în nucleul său, alături de realitatea textuală ("die vorgegebene Struktur des Werkes"), istoricitatea interpretărilor prin care au *actualizat*-o permanent generaţiile de cititori. "În efectul operei se întîlnesc atît procesele ce se desfăşoară în conştiinţa consumatorului, cît şi cele pe care le cunoaşte însăşi opera. Opera este operă şi trăieşte ca operă deoarece pretinde o interpretare şi îşi exercită efectul printr-o multitudine de sensuri"[9].

Dacă analogiile dintre tezele esteticii receptării şi cele ale sociologiei fenomenologice a lui Alfred Schütz vor constitui o revelaţie tîrzie, izvorul fenomenologic al noii paradigme: teoria lui Roman Ingarden asupra straturilor literare, va fi asumată în mod conştient de şcoala de la Konstanz. Am menţionat deja într-un paragraf anterior teza de bază a teoreticianului polonez, după care opera, aşa cum este ea produsă de autor, înfăţişează doar o structură schematică, incompletă, ale cărei "spaţii indeterminate" nu-şi pot găsi "rezolvarea" decît prin implicarea conştiinţei receptoare; opera se va împlini şi desăvîrşi abia în ipostaza de "concretizare", de "actualizare", pe care n-o poate atinge decît prin cooperarea activă a cititorului, nu mai puţin creatoare decît cea a autorului "de drept"[10]. Breşa decisivă în viziunea imanentistă asupa substanţialităţii unui text existînd "în sine", mărime mereu identică faţă în faţă cu cititorul sau interpretul său, va fi lărgită cu ajutorul dezideratului "înţelegerii istorice", formulat de hermeneuticile post-diltheyene şi, mai cu seamă, de Hans Georg Gadamer în *Wahrheit und*

---

[9] Kosik (1986), p. 138.
[10] Ingarden (1972).

Scanned with OKEN Scanner

Methode[11]. Aşa-numita "implicare" în situaţie a fiecărei interpretări, urmare a unei "conştiinţe a efectului istoric", fără de care actul înţelegerii —"contopire" între orizontul istoric al textului de interpretat şi cel "actual" al interpretului —este de neconceput, marchează simptomul unui relativism istoric-cultural, principial convins de variabilitatea oricărui obiect cultural de-a lungul procesului istoric —*relativism* definitoriu pentru noua paradigmă prin negarea manifestă a "neutralităţii" pretinsă interpretului de teoriile imanentiste. Am văzut cum, la rîndul său, modelul semiologic al variabilităţii textului literar elaborat de Jan Mukarovsky a sugerat, cel dintîi, o cale de transformare a structurii ("artefact") în proces ("obiect estetic"), în tensiunea dinamică dintre operă şi normă, dintre seria istorică a operelor literare şi seria normelor şi atitudinilor în schimbare ale publicului, iniţiind deschiderea structuralismului către dinamica istoricităţii ca şansă de a depăşi printr-o semiologie de alt tip decît cea saussuriană imanentismul substanţialist al acelui "corpus constituit o dată pentru totdeauna, închis şi, în acest sens, mort"[12], de care vorbea cîndva Paul Ricoeur.

Pe de altă parte, înainte de a avea cunoştinţă de demersul lui Bahtin, estetica receptării a elaborat încă de la primele manifestări ale şcolii de la Konstanz o teorie a comunicării dialogice între doi parteneri, unde cea care furnizează resursa energiei comunicative, dintre codul primar al aşteptărilor schiţate de operă (orizontul de aşteptare) şi cel secundar al experienţei investite de receptor, este conştiinţa alterităţii. Actul înţelegerii, al întîlnirii dintre cele două orizonturi, este conceput procesual, dialectic, cu ajutorul utilajului pus la dispoziţie de cadrul (totuşi) logic al jocului *întrebare/răspuns*, preluat din hermeneutica lui Gadamer. "Reconstrucţia orizontului de aşteptare, vizavi de

---

11 Gadamer (1965).
12 Ricoeur, Paul: "La structure, le mot, l'événement", în *Esprit*, nr. 5/1967, p. 801.

care o operă a fost creată şi primită în trecut, facilitează pe de altă parte formularea de întrebări la care textul a dat un răspuns, marcînd astfel modul în care cititorul care ne-a precedat a putut vedea şi înţelege opera"[13], scria Jauss, proiectînd implicit relaţia dialogică în perspectiva "distanţei" istorice, pe care el însuşi, ca cercetător al literaturii medievale, a încercat să o reconstruiască şi să o conştientizeze tocmai pentru a facilita propriului orizont modern de înţelegere accesul către alteritate. Tot astfel cum pe o treaptă superioară tălmăcirii oraculare de tip monologic dialogul platonician constituie sensul într-un continuu du-te-vino al comunicării unde *întrebarea* dispune de energia intrinsecă menită a "dezvălui" experienţa Celuilalt, hermeneutica literară constă, după Jauss, într-o desfăşurare a unui şir neîntrerupt de *întrebări* şi *răspunsuri*, a unui lanţ comunicativ mereu impulsionat de "asimetria" dintre *experienţă*, cea care "poate ordona trecutul, din punct de vedere spaţial şi perspectivist, într-un întreg", şi *aşteptare*, concentrată "asupra orizontului deschis al posibilităţilor particulare încă nerealizate şi de aceea aptă să faciliteze evenimentelor neaşteptate străpungerea orizontului închis al experienţei trecute şi crearea de noi aşteptări, care la rîndul lor pot fi corijate prin experienţă, eliberînd noi perspective"[14]. Altfel spus, nu fuziunea orizonturilor reprezintă finalitatea procesului de înţelegere, ci inovaţia procesuală, căci odată cu recunoaşterea şi prelucrarea alterităţii unui text literar în orizontul aşteptărilor interpretului "propria aşteptare va fi corijată şi extinsă prin experienţa alterităţii istorice"[15]. Primii doi termeni ai triadei hermeneutice, *intellegere* şi *interpretare*, se vor desăvîrşi printr-un al treilea, *applicare*, totuna cu ceea ce estetica receptării înţelege prin activitatea producătoare de sens a cititorului —acţiune comuni-

---

13 Jauss (1970), p. 184.
14 Jauss (1982), p. 663.
15 Jauss, în Lachmann (1982), p. 12.

cativă (socială), simetrică faţă de cea a autorului şi pasibilă a se transforma în ea.

Coincidenţa cu modelul dialogic propus de Bahtin, în replică la teoria empatiei a lui Lipps şi Worringer, este semnificativă pentru spiritul "relativist", subiectiv şi inovativ, nu mai puţin realist însă, care a prezidat la constituirea noii paradigme: mişcării către exterior a eului, contopindu-se cu obiectul (estetic), filosoful rus îi adaugă un al doilea timp nu mai puţin important, al reîntoarcerii către sine în noua ipostază, îmbogăţită cu experienţa celuilalt, ca o condiţie *sine qua non* a desfătării productive de sine, a inovaţiei şi creaţiei de sine numai pe fundalul conştiinţei celuilalt despre acelaşi sine, —contopind experienţa subiectivă (socială) a tuturor participanţilor la dialog, sau, după Kristeva, polilog[16], — teză pe baza căreia Bahtin îşi formulează propriul concept de alteritate: "nu devin conştient de mine, nu devin eu însumi, decît revelîndu-mă altuia, prin altul, cu ajutorul altuia; actele cele mai importante constitutive conştiinţei de sine se determină prin raportare la o altă conştiinţă"[17], va coincide cu concluzia la care, pe o altă cale, a ajuns şi estetica receptării: "că experienţa artei este calea excelentă de a cunoaşte un tu străin în alteritatea sa, şi prin el, astfel îmbogăţit, propriul Eu"[18]. Deschiderea dialogică a cuvîntului, "autocritica" implicită la care el se supune în efortul de a lua în stăpînire realitatea exterioară şi a o acoperi ca expresie lingvistică, "autocritica" discursului romanesc prin "carnavalizare" (eliberare de normele coercitive), răsturnarea lor prin ciocnirea unor forme diferite propuse de reprezentarea realităţii, conferă limbajului aşa-zis "poetic" misiunea de a mijloci "între" ceea ce nu reuşeşte să pătrundă în limbă şi ceea ce urmează să fie atins prin limbă"[19], între indeterminare şi "efect". Această

---

16 Kristeva, Julia: *Polylogue*, Paris 1977.
17 Todorov (1981), p. 147.
18 Jauss, În Lachmann (1982), p. 22.
19 Iser, Wolfgang: *Zur Phänomenologie der Dialogregel*, în Stierle/Warning (1984), p. 181.

autonomie semantică a cuvîntului garantează de altfel şi continuitatea dialogului, conferindu-i o resursă energetică aproape inepuizabilă, mai greu sesizabilă în limbajul curent, legat în chip convenţional de situaţia pragmatică co- şi decodificabilă; "forma" ("poeticitatea") operei reprezintă acea convenţie care, derivată din convenţia practică, face ca prin transcenderea acesteia, de care este legată prin raportare la împrejurările concrete care au produs-o, sensul să-şi păstreze caracterul de răspuns implicit, mereu deschis către întrebările succesive ale unor alţi cititori sau generaţii de cititori, răspuns mereu provocator în a genera întrebări provocatoare.

5.1.2. Este punctul de plecare pentru acea concepţie cu precădere dialectică despre "adevărul" operei, ca unitate dintre elementul genezei şi cel al realizării ei repetate în conştiinţa cititorilor, între "realismul" situaţiei iniţiale, ca moment al "traducerii" realităţii în limbaj (necesitate) şi nominalismul creator în limbaj, în realitatea ca text (libertate), unitate fixată în teza după care "opera literară nu este un obiect existînd în sine, oferind fiecărui contemplator aceeaşi privelişte oricînd, ci, mai curînd, o partitură depinzînd de rezonanţa mereu înnoită a lecturii, ce eliberează textul de materia cuvintelor şi-i conferă existenţa actuală"[20]. Fără a nega "corespondenţa dintre codul estetic al unei anume epoci şi interesele concurente ale exponenţilor ei sociali", —cu alte cuvinte deschiderea "sociologică a unui anumit public literar către nivelele de aşteptare ale diferitelor grupări sau clase"[21], ca şi referinţa "la interesele şi necesităţile situaţiei istorice şi economice care le condiţionează"[22], —"faptul literar", implantat materialiceşte în timp şi spaţiu, nu-şi află valorificarea estetică din acele "premise şi motive situaţionale, din reconstruibila intenţie a unei acţiuni istorice sau din urmările necesare sau

---

20 Jauss (1970), p. 171.
21 Jauss (1982), p. 750.
22 Jauss (1975).

întîmplătoare ale acesteia"[23]; deja Ingarden punea "trăirea" estetică pe seama unei operaţii de obiectivare sintetică a tuturor concretizărilor parţiale la care procedează receptorul la toate nivelele unde întîlneşte pasaje indeterminate. Caracterul dialogic intersubiectiv al proceselor semnificante implică în experienţa estetică "mijlocirea de către mediul estetic între nivelul formal şi cel semnificativ, între caracterul artistic şi caracterul său de răspuns"[24], în aşa fel încît argumentul suprem al valorii nu poate coincide cu atitudinea reproductivă, de oglindire substanţialistă, ci se regăseşte în funcţia de creaţie socială a literaturii, cea care îi conferă o autentică istoricitate, căci anticipă posibilităţi încă nerealizate şi lărgeşte limitele comportamentului social al receptorului spre noi aspiraţii, exigenţe şi dorinţe.

Wolfgang Iser va încerca să probeze această dialectică la nivelul a însuşi raportului specific al literaturii cu realitatea, a cărei reprezentare textuală "imprecisă", neverificabilă şi nedeterminată nemijlocit, ar genera o marjă de indeterminare proprie tuturor textelor literare, "căci ele nu pot fi niciodată suprapuse peste o situaţie practică în aşa fel încît să se confunde cu ea"[25]. Dar, faţă de sensul pe care-l conferise Ingarden conceptului, Iser îl dezvoltă pînă la a-l socoti "condiţia efectului textual" pe care ar conţine-o nu doar structura sa schematică, ci mai ales aşa-numitele "spaţii vide" oferind cititorului real spaţiul de desfăşurare al resurselor sale interpretative. Ele provoacă *dialogul* cu receptorul, îi stimulează acestuia, prin alteritatea cu care o confruntă, capacitatea interogativă, inepuizabilă atîta vreme cît gradul de indeterminare se conservă. Ele vor invita mereu la operaţia, întreprinsă de generaţii succesive de cititori, de a adapta textul, în întreaga sa alteritate, propriului orizont de experienţă, de a substitui vidului o semnificaţie, de a comunica, prin actul lecturii, cu textul ce

23 Jauss (1970), p. 173.
24 Jauss (1982), p. 739.
25 Iser, Wolfgang: *Appelstruktur der Texte*, în Warning (1975), p. 249.

capătă abia astfel contur concret. Prin el însuşi, textul este incapabil de a formula vreun sens, pe care-l generează doar actul lecturii: "semnificaţiile textelor literare sînt generate abia în procesul lecturii; ele sînt produsul unei interacţiuni între text şi cititor, nu mărimi ascunse în text, pe care doar interpretarea ar fi în măsură să le dezvăluie"[26].

Faptul că cititorul este implicit textului, cu alte cuvinte că procesualitatea lecturii, a constituirii sensului şi, în ultimă instanţă, a însuşi obiectului estetic, este pre-scrisă în textul literar, sugerează în fond dimensiunea la care noua paradigmă revizuieşte reprezentările tradiţionale: opera reprezintă, în spiritul în care o înţelegea deja şcoala lui Mukarovsky, un rezultat al acţiunii productive a autorului, desăvîrşită prin actele comprehensive ale receptorilor, mereu alţii, acţiuni (sociale) ce-şi corespund printr-o relaţie comunicativă şi depind nemijlocit de condiţii social-istorice determinate. Concentrîndu-se asupra acestei energii "socialmente creative" a cititorului, Jauss lărgeşte perspectiva asupra "experienţei alterităţii textuale în lectură" de la fenomenologia actului lecturii, studiată de Iser, la dimensiunea distanţei istorice concrete dintre "trecutul" textului şi "prezentul" cititorului; indeterminarea se transformă astfel într-o categorie istorică. "Istoricitatea literaturii, ca şi caracterul ei comunicativ presupun o relaţie dialogică şi totodată procesuală dintre operă, public şi noua operă, relaţie care poate fi identificată în legătura dintre mesaj şi destinatar, ca şi în cele dintre întrebare şi răspuns, problemă şi rezolvare"[27]. Prin *aplicare* are loc saltul calitativ, în urma căruia "receptarea pasivă a cititorului şi a criticului se preschimbă în receptarea activă şi în producţia nouă a autorului"[28]; întregul proces al istoriei literare reprezintă pentru Jauss un lanţ comunicativ unde fiecare nouă operă reprezintă răspunsul dat unei *întrebări* (suge-

---

26 Ibid., p. 233.
27 Jauss (1970), p. 169.
28 Ibid., p. 189.

rate de indeterminare), rămase în suspensie într-o operă anterioară şi reformulate de receptorul ei, care, ca autor, încearcă să-i dea răspuns prin propria-i producţie estetică, ea însăşi generatoare de noi întrebări şi de noi răspunsuri. Căci destinatarul operei este liber să o "consume", să o preia critic, să o admire şi să o respingă, să se "delecteze" interpretînd, să adopte interpretări deja recunoscute sau să încerce altele. Totodată însă, el poate să şi răspundă unei opere prin însuşi actul creaţiei, modalitate interpretativă ce fixează în *document* evenimentul receptării. Astfel se desăvîrşeşte cercul comunicativ al oricărei istorii a literaturii: în momentul în care începe să scrie, producătorul se afla deja în postura receptorului; paradigma estetico-receptivă îşi propune delimitarea codului primar — orizontul de *aşteptare* (*Erwartungshorizont*), schiţat de configuraţiile textului literar, de codul secundar —*orizontul experienţei* receptorului (*Erfahrungshorizont*), constituind stratul variabilităţii, sensul mereu reînnoit al oricărei opere literare. Odată cu respingerea obiectivismului istoricist, iluzia clasicităţii atemporale a capodoperelor se va revela din nou ca prejudecată substanţialistă, care, legată de mai vechile teorii asupra esenţei anistorice a Frumosului, a acordat dintotdeauna tradiţiei literare o aparentă autonomie, o continuitate artificială, hrănită din ea însăşi sau, cu alte cuvinte, statutul logocentric de cod, imuabil şi refractar la inovaţie. "Un text trecut supravieţuieşte în patrimoniul istoriei nu datorită vechilor întrebări conservate de tradiţie, fixate o dată pentru totdeauna, valabile chipurile şi pentru noi. Căci dacă o veche problemă aparent atemporală ne (mai) interesează (din nou), faptul este urmarea unui interes rezultat din prezent, eventual dintr-o atitudine critică"[29].

5.2.1. Viziunii ontologizante, desemnînd prin ficţiune irealitatea, i se opune o concepţie funcţionalistă ce con-

---

29 Jauss, Hans Robert: *Geschichte der Kunst und Historie*, în Koselleck/Stempel (1973), p. 196.

sacră, am văzut, nu o relaţie "ontologică" între ficţiune şi realitate, ci una "comunicativă". Orizontul ficţiunii va fi constituit de însăşi realitatea, între cele două nivele diferenţa fiind marcată prin cea dintre structurile comunicative. "În loc să reprezinte pur şi simplu opusul ei, ficţiunea ne comunică ceva despre realitate"[30]. Dacă nu îndepărtează vizavi de reperul realităţii, ficţiunea consacră un nou tip de mediere între subiect şi realitate. "Considerînd ficţiunea o structură comunicativă, va trebui ca atunci cînd o examinăm să înlocuim vechea interogaţie în legătură cu ea cu o alta: nu ceea ce semnifică ea, ci ceea ce produce trebuie să ne reţină atenţia. Doar aşa putem accede către funcţia ficţiunii, funcţie care se exercită prin aceea că mediază între subiect şi realitate"[31]. Textul ficţional se defineşte ca un sistem de sens printre altele, generate de realitatea socialului, faţă de care nu reprezintă o deviere, şi cu atît mai puţin una lingvistică. "Dimpotrivă, textul ficţional reprezintă o reacţie faţă de sistemele de sens pe care el însuşi le selectează şi care sînt prezente în repertoriul său.Textul nu va mai fi privit din punctul de vedere al unei realităţi fixate dogmatic, nici ca deviaţie a ei, ci ca o relaţie de interacţiune prin care se manifestă funcţia sa elementară în contextul realităţii"[32].

Admiţînd ipoteza lui Niklas Luhmann, după care structura socială, —considerată ca sistem închis, "auto-poietic" şi auto-referenţial, producîndu-şi elementele componente pe baza celorlalte elemente, deja în funcţie, —permite constituirea de sisteme "auto-poietice" parţiale, prin diferenţieri funcţionale în cadrul sistemului social, opera de artă, ca manifestare ficţională, poate fi socotită şi ea ca un asemenea sistem "auto-poietic", produs al sistemului social prin diferenţiere funcţională. Ea ia naştere, după cum bine se ştie, în societate, ca element al sistemului, dar, crede

30 Iser (1976), p. 88.
31 Ibid.
32 Ibid., p. 120.

Scanned with OKEN Scanner

Luhmann, şi ca sistem "pentru sine", a cărui funcţie ar consta în confruntarea realităţii accesibile cu o altă versiune, nu mai puţin verosimilă, a aceleiaşi realităţi[33]. Formularea paradoxală a filosofului: "Lumea apare, astfel, în lume", nu face decît să trimită de fapt la însăşi funcţionalitatea paradoxală a sistemului artei ca sistem social, ce se nutreşte din chiar paradoxul temporal al operei, a cărei *existenţă* ca acţiune comunicativă pendulează între "conţinutul" trecut şi "forma" prezentă, între *eveniment* şi *document*, între *experienţă* şi *aşteptare*. Suspendarea duratei reprezintă, de fapt, mecanismul care declanşează "curgerea", iar *negativitatea* dă naştere unei (*alte*) prezenţe; cu cuvintele lui Adorno: "separîndu-se de praxis, arta devine matrice a praxisului social"[34]. Brecht semnala la rîndul său paradoxul odată cu constatarea că funcţia artei este aceea de a expune (de a "documenta") însăşi funcţionarea societăţii ca sistem, iar Hannah Arendt mergea pînă la a socoti opera de artă drept paradigmă modelatoare a căutării sensului, a travaliului semiotic pe care omul, ca fiinţă culturală, îl "trăieşte": "Ceea ce transpare aici este acea trăinicie a lumii care, altfel, în lumea obiectuală, în ciuda relativei ei stabilităţi, nu se înfăţişează niciodată în stare pură şi clară —durata însăşi în care oamenii muritori îşi găsesc o patrie nemuritoare. Este ca şi cum în durata operei de artă ar transpare ceea ce este durabil în această lume, şi precum în spatele ei un semn ar indica posibilitatea nemuririi, nu a nemuririi sufletului, ci a ceea ce a ieşit de sub mîini muritoare"[35].

5.2.2. Versiunea perceptibilă a realităţii, pusă astfel în discuţie, se vădeşte ca una interpretabilă şi polisemică; necesitatea absolută este relativizată într-o marjă a libertăţii ce depinde în ultimă instanţă de subiectul care o inter-

---

33 Luhmann, Niklas: *Das Kunstwerk und die Selbstreproduktion der Kunst*, în Gumbrecht/Pfeiffer (1986), p. 620.
34 Adorno (1970), p. 339.
35 Arendt (1960), p. 194.

pretează. Este oare această funcţie autoreflexivă un privilegiu ce ridică opera de artă deasupra celorlalte sisteme sociale? Niklas Luhmann a remarcat coincidenţa istorică dintre invenţia tiparului şi triumful nominalismului şi raţionalismului logocentric: dacă pînă atunci caracterul "neobişnuit" pe care opera de artă trebuia să-l aibă nu făcea decît să contribuie, ca un fel de "culoare de avertizare", la reţinerea ei în memorie, meşteşugul reproducerii rapide a transformat "noutatea", insolitul şi "surpriza" în scop în sine, în calitate intrinsecă, asociindu-le pe acestea cu Frumosul, la rîndul lui conferindu-i-se în chip arbitrar aparente proprietăţi cathartice, desfătătoare[36]. Cultul genialităţii provocatoare, subversive, inadaptabile la realitate şi de aceea incitînd la insolitare, la negativitate, a fost preluat de avangardă de la romantici, odată cu tentaţia pe care Luhmann o semnala la Adorno şi la alţi teoreticieni ai avangardei de a interpreta negativitatea operei de artă ca manifestare *înafara* societăţii — ceea ce ar implica însă, automat, considerarea operei înseşi ca manifestare înafara societăţii şi o "recădere", nedorită probabil pe terenul substanţialismului logocentric, cu toate urmările sale, inclusiv antinomia dintre artă şi realitate. În prelegerea inaugurală din 1967, Jauss imaginase un criteriu conform căruia "caracterul artistic", *valoarea*, ar fi devenit determinabile în raport direct proporţional cu distanţa *dintre orizontul de aşteptare* al cititorului şi noua operă, mai precis cu măsura în care sînt negate, răsturnate şi reformulate aceste aşteptări pînă la a provoca "o schimbare de orizont"; negativitatea apărea aici drept marcă a literarităţii, considerată nu doar prin prisma dialecticii interne a formelor literare recomandată de formalişti, ci mai ales prin confruntarea cu mijlocitorul concret istoric al operaţiei de valorizare, receptorul, cel faţă de al cărui orizont îşi măsoară forţa performativă[37]. La rîndul său, Iser pomenea

---

36 Luhmann, *op. cit.*
37 Jauss (1970).

de coloratura "ideologică" a textelor lipsite de "spaţii vide", incapabile să creeze acea indeterminare ce-l implică pe cititor în text, invitîndu-l astfel să fie activ, să depăşească clişeele de lectură odată impuse, să genereze sens[38], — aceleaşi texte pe care Jauss le caracteriza prin aceea că "nu pretind nici o schimbare de orizont, că satisfac un gust dominant, odată cu tendinţa de reproducere a unui Frumos deja instituţionalizat, confirmînd sentimente cunoscute, sancţionînd dorinţe, făcînd delectabile prin senzualitate experienţe neobişnuite, propunînd chiar probleme morale, dar numai pentru a le rezolva ca pe întrebări şi răspunsuri standard, dinainte cunoscute"[39]. Estetica receptării prelua astfel *tale quale* aversiunea explicabilă a şcolii de la Frankfurt faţă de textele *afirmative*, cu un centru de greutate pragmatic şi monologic, acelea care, cum arăta Marcuse, reconciliind prin "iluzia frumoasă" ireconciliabilul şi justificînd nejustificabilul, reprezentau un factor de stabilitate în societatea represivă, devenind ele însele, pe această cale, mijloace de represiune[40]. Alternativa emancipatoare a şcolii de la Frankfurt s-a numit, am văzut, opera de artă ca "monadă închisă", risc autonomist pe care, prin Jauss, estetica receptării de după 1970 îl va reproşa lui Adorno, căci adversitatea faţă de arta culinaristică şi de aici respingerea desfătării, delimitarea strictă între o artă negativă, reflexivă şi una afirmativă senzualistă n-ar fi făcut decît să confirme vechile antinomii într-o ipostază fixistă, încremenită, iar, în speţă pe Adorno, "să ignore procesul dialogic între operă, public şi autor"[41].

"Închiderea" sistemului "auto-poietic" nu poate fi însă una absolută, căci el face parte dintr-un supra-sistem (ca simplu element) şi, pe de altă parte, este fragmentabil în subsisteme; socialitatea artei, crede Luhmann, nu trebuie, de aceea, căutată cu tot dinadinsul în situarea împotriva şi

---

38 Iser (1972).
39 Jauss (1970), p. 168.
40 Marcuse (1972), p. 91.
41 Jauss (1982), p. 52.

Scanned with OKEN Scanner

deasupra socialităţii în care de fapt arta se integrează prin chiar aceea că specificitatea ei funcţională nu se poate decît socialmente manifesta[42]. Distanţîndu-se de poziţia extremă a şcolii de la Frankfurt, estetica receptării, prin Jauss, i-a reproşat tocmai asceza negativistă a noutăţii absolute, opoziţie dogmatizantă, mizînd în ultimă instanţă pe un nominalism care, aşa cum am văzut în cazul formaliştilor ruşi, nu se poate desprinde în totalitate de logocentrism şi de substanţialismul textual, cu consecinţe directe în diminuarea rolului jucat de factorul social şi în eliminarea programatică a momentului prin excelenţă comunicativ al desfătării, de neconceput fără includerea în model a polului identificării (realiste) cu toate componentele sale. Noutatea operei nu constituie decît o ipostază a aletrităţii; a considera toate canalele dintre aşteptarea receptorului şi experienţa operei ca rupte *ab initio* (ruptură către care, am văzut, tinde şi neostructuralismul radical, de care estetica receptării se disociază nu mai puţin), nu înseamnă decît a anula orice dialog cu această alteritate. "Noutatea pură, care ar distruge întreaga experienţă de pînă la ea, ar fi la fel de imperceptibilă ca şi alteritatea pură care, manifestare a unui trecut îndepărtat, nu s-ar mai lăsa mijlocită de ceea ce este propriu prezentului"[43]. De aici şi efortul de aprofundare a articulaţiilor esteticului într-un demers ce are în vedere specificul realist-constructiv al culturii, dincolo de moştenirea platoniciană a dogmei despre substanţialitatea şi esenţa atemporală a Frumosului. Din considerarea dialectică a raportului dintre libertate şi necesitate rezultă teza specifică a esteticii receptării cu privire la capacitatea de *creaţie socială*, prin limbaj, prin cultură, prin literatură, Frumosul definindu-se ca manifestare dezvăluită a acestei capacităţi. Urmele substanţialiste, metafizice, pe care Jauss le identifica atît în dogma *mi-*

---

42 Luhmann, *op. cit.*
43 Jauss (1982), p. 665.

mesis-ului, dar şi în noţiunea de text a formaliştilor, sînt deopotrivă respinse pentru dependenţa pe care o cultivă faţă de cauzalităţi fictive, cu alte cuvinte, faţă de un "centru" exterior sistemului cultural ca limbaj. Fenomen cu fizionomie deosebită, legile formale ale evoluţiei literaturii nu se suprapun peste legile sociale; pe de altă parte, fenomen ce se desfăşoară într-un context social anume şi se împleteşte în mod necesar cu momente istorice obiective, literatura nu poate fi izolată de "exterior". Dar relaţia nu funcţionează în sens univoc, mimetic, pasiv, în faţa stimulilor exteriori, iar criteriul evaluativ al fidelităţii reflexive, ca transfigurare ideală, este cu atît mai puţin acceptabil din acest punct de vedere: prin enclava de *sens* pe care o reprezintă, prin alteritatea codului, prin non-identitatea dintre "lumea" operei (variantă de *Lebenswelt*) şi lumea obiectivă perceptibilă doar subiectiv, ca *Lebenswelt*, se iniţiază implicit *feed-back*-ul, mişcare din "interior" către "exterior", totuna cu un efect social —răspuns de tip comunicativ prin însăşi, paradoxal, structura necomunicativă a operei de artă. Într-o formulare apropiată, dar totuşi nuanţată faţă de cea a lui Adorno, Iser preciza că "ficţiunea se dovedeşte a fi comunicare, căci prin ea se naşte în lume ceva ce nu este"[44].

5.2.3. Dintr-o categorie formală şi substanţializată, Frumosul este consacrat de estetica receptării drept categorie dialogică, funcţie şi proces de constituire a sensului, iar criteriul evaluării sale va fi, într-o asemenea perspectivă, capacitatea operelor de a produce şi întreţine un asemenea proces, relevant şi creativ pe plan social, căci, "performanţă în acelaşi timp gnoseologică şi politică a comunicării literare se manifestă prin aceea că aparentul ei moment de neputinţă, întemeiat pe caracterul ontologic al ficţionalităţii, depotenţează însăşi realitatea dominantă: ficţionalitatea lumilor literare demască dept ficţională pretenţia realităţii

---

[44] Iser (1976), p. 351.

Scanned with OKEN Scanner

dominante de a se da drept adevăr"[45]. Revendicîndu-şi drept repere teoria lui John Dewey asupra artei ca experienţă[46], unde experienţa estetică reprezintă un etalon superior al experienţei pragmatice, şi pe cea a lui Jan Mukarovsky asupra funcţiei estetice ca element dinamic al activităţii umane, Jauss a elaborat un model a ceea ce el numeşte *atitudine estetică*, şi prin care înţelege mutaţia la nivel individual, dar şi social, aptă să elibereze atît producătorul, cît şi pe receptorul operei de artă, de obişnuinţele, constrîngerile, datoriile sau rolurile impuse de realitatea cotidiană; modelul triadic ţine seama de cele trei elemente esenţiale ale oricărei comunicări, şi, fără ca Jauss s-o fi intenţionat, el poate fi suprapus peste triunghiul semiotic al lui Peirce, în măsura în care ambele modele admit schema statică doar ca pe o convenţie, refuză proiecţia sistemică semnificant/semnificat şi preferă în loc procesualitatea mijlocitoare a unui interpretant în mişcare. La Jauss, experienţa creatoare (*poiesis*) cea receptivă (*aisthesis*) şi cea comunicativă (*catharsis*), reprezintă prin acţiunea lor, separată sau concertată, sursa unei desfătări estetice cu valoare inovativă, ca dialog între un Eu individual (şi ca individualitate socială) şi alteritate: *desfătarea-de-sine-în-desfătarea-cu-Altul*[47], unde alteritatea începe cu vorbirea Celuilalt (caz particular: opera literară trecută sau prezentă) şi se termină cu totalitatea universului practic (*Lebenswelt*). Această curajoasă deplasare a logicii gadameriene a întrebării şi răspunsului pe terenul esteticii are în vedere o chestiune fundamentală: "cum se poate preschimba experienţa estetică din orizontul de aşteptare al unui praxis individual în modele comunicative de comportament"[48], ceea ce presupune redefinirea

---

45 Schmidt, Siegfried J.: *Elemente einer Textpoetik*, München 1974, p. 85.
46 Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*, Frankfurt 1980.
47 Termenul în original este *Selbstgenuss in Fremdgenuss*; vezi Jauss (1982), p. 84.
48 Ibid., p. 750.

experienţei estetice prin acel "act de constituire a sensului de către un cititor vizavi de acţiunea expresivă a unui autor — acţiune care poate reprezenta un motiv al acţiunii viitoare a celui dintîi"[49].

5.3.1. Am văzut că receptarea unui text ne-ficţional avea loc prin intermediul constituirii unei referinţe, act urmat de perspectivarea ei în direcţia unui referent, în aşa fel încît această intenţie pragmatică, structura absentă, definea condiţia relevanţei textuale. Faptul că, în cazul concret, statutul oricărui text este marcat de o normalitate ce exclude absolutizarea ficţionalităţii sau neficţionalităţii şi care, mai curînd, le presupune într-un concept unitar al textului ca acţiune socială, în aşa fel încît trimiterea la realitate nu constituie în nici un text o funcţie de reflectare pur şi simplu, ci implică o deviere constructivă, autonomă, interpretativă, faţă de realitate, într-o manieră considerată a fi prin excelenţă a ficţiunii, a consacrat momentul productiv al interpretantului şi procesualitatea declanşată în direcţia referentului drept activitate elementară şi esenţială a factorului receptiv. Diferenţa de intensificare pe care situaţia ficţională o învederează are loc la nivelul unde receptorul îşi exercită funcţia creatoare: distanţa pragmatică a acestuia faţă de text este în cazul ficţiunii, aşa cum arăta Karlheinz Stierle, una "jucată"[50], receptorul preluînd un *rol* independent de contextul concret al cotidianului său, încît relaţia dintre referinţă şi referent ca situaţie comunicativă se constituie exclusiv în text — receptarea va fi una cvasi-pragmatică, va mima reglementările acesteia, presupunînd însă din capul locului conştientizarea convenţiei de rol pe care şi-l asumă subiectul-interpret. Esenţială este în această conştientizare a activităţii modelatoare, aparent subordonată unui referent exterior, răsturnarea prejudecăţii "realiste", fără însă ca aceasta să însemne, automat, adoptarea arbitrarului nominalist; este

---

49 Gumbrecht (1975), p. 399.
50 Stierle (1975)^2.

Scanned with OKEN Scanner

funcţia cea mai de seamă pe care ficţiunea o poate îndeplini ca practică, asumată conştient, a unei creativităţi funciare. Termenii ei sînt însă în mod curent deturnaţi de efectele unei logici absolutiste a Realului, vizavi de care libertatea artei a fost calificată fie drept "minciună", fie drept "refugiu", în timp ce esenţa ei paradigmatică, de tip realist-constructiv, totuna cu însăşi modalitatea de comunicare culturală dintre individ şi "textul" realităţii, a fost trecută cu vederea. Prin funcţionalismul ei funciar, estetica receptării a urmărit mereu o a treia cale, a treia latură a triunghiului semiotic, pe al cărei traiect procesul desfătării a putut fi privit ca un act de constituire a sensului. Critica lui Wolfgang Iser la adresa contradicţiei ontologice, postulată de estetica idealistă dintre artă (prin derivaţie ficţiune) şi realitate a sfîrşit prin propunerea unei a treia categorii, mediatoare, între ele: *imaginarul*. "Actul ficţionalizării îşi dobîndeşte specificitatea prin aceea că produce revenirea în text a realităţii practice, dar tocmai prin această repetare, conferă imaginarului o formă prin care realitatea se transformă în semn, iar imaginarul în efect al referinţei acestuia"[51]. Medierea între latura textuală şi cea subiectivă a fenomenului complementar efect/receptare îşi găseşte astfel expresia conceptuală: odată cu renunţarea la criteriul exclusiv substanţialist al limbajului aşa-zis "poetic", criteriul ficţionalităţii, înţeles drept calitate diferenţială a literarului, funcţionează doar în măsura în care obiectivitatea textului şi subiectivitatea receptorului vor fi considerate în chip echilibrat, ficţionalitatea fiind concomitent definită funcţional, ca modalitate de comunicare, şi pragmatic, ca atitudine, mod de percepţie al receptorului.

5.3.2. Primul pas al interacţiunii dintre receptor şi un text artistic[52] este marcat de descoperirea alterităţii, a înstrăinării, a incompatibilităţii dintre *codul* accesibil în

---

51 Jauss, Hans Robert: *Das Volkommene als Faszinosum des Imaginären*, în Henrich/Iser (1983), p. 443.

52 Paul Cornea a sintetizat, ordonat şi clasificat toate tipurile de relaţii text-receptor în Cornea (1988).

mod curent şi *idiolect*, *codul* în care "autorul" a întreprins codificarea semnului şi semnelor textului. Dar pe de altă parte aceasta nu înseamnă că, parţial, acelaşi text nu acceptă regulile decodificante cunoscute: anumite elemente, situate pe straturi diferite, trimit la anumite denotaţii, putînd fi decodate, limitat, cu ajutorul regulilor curente. Orice tentativă analitică asupra operei literare debutează, se ştie, cu izolarea unităţilor lingvistice constitutive ale textului, cu evidenţierea unităţilor elementare invariante, (ritmice, fonice, etc.), ale cuvintelor —cheie a "gesturilor verbale", al căror "conţinut" este mai puţin limpede decît funcţia pe care fiecare o deţine într-o anumită structură. Factorul memorie, prin excelenţă subiectiv, se întîlneşte cu obiectivitatea textului propriu-zis ("artefact", semnificant) şi produce o "activitate" de conştiinţă a receptorului; pe fundalul amintirii, noua informaţie este însuşită şi relaţionată cu elementele pe care receptorul le consideră asemănătoare ei. Reliefarea asemănării/identităţii constituie o activitate automată a percepţiei în urma căreia, prin gîndire, fenomenele sau obiectele sînt ordonate pe baza categoriei asemănării, ea însăşi definită diferenţial, între o limită a neasemănării totale şi una a congruenţei/asemănării/identităţii totale dintre elementele comparate[53]. Orice limbaj îşi păstrează de altfel pînă la un anumit punct conţinutul semantic obişnuit; etapa următoare a decodificării, în care soluţiile provizorii ale primei etape analitice vor fi examinate contextual şi eventual corectate, va declanşa o succesiune de operaţii conotative şi denotative, unele bazate şi pe competenţa investită la nivelul aşteptărilor. Treptat se va vedea că, oricît de inaccesibil, textul ficţional este totuşi decodificabil tocmai pentru că, cel puţin parţial, el utilizează şi coduri accesibile, sau, mai mult chiar, există o interdependenţă inerentă între ficţionalitate şi referenţialitate, în măsura în care, aşa cum s-a văzut,

---

53 Leibfried (1970), p. 3.

cele două ipostaze ale limbajului nu sînt autonome decît în chip abstract şi relativ, fiecare condiţionînd-o pe cealaltă. Însăşi predispoziţia cititorului către lectură se întemeiază pe conştiinţa că terenul pe care porneşte a-l explora nu este unul definitiv inaccesibil şi de aceea el se va investi în acţiunea de traducere a idiolectului în codul propriu, concentrîndu-se asupra pasajelor indeterminate sau "vide" într-un efort decisiv de a conferi un sens unitar întregului text. "Normalizarea" finală a textului, integrarea sa într-un cod cunoscut, — în "lumea" experienţelor şi aşteptărilor receptorului, — se datorează îmbinării complexe a operaţiilor pragmatice cu cele semantice şi sintactice: semnificaţii identificaţi sînt rezultatul unui proces de adaptare a pasajelor indeterminate la nivelul orizontului receptor, individual sau colectiv.

În cele trei faze pe care le stabilea în procesul de modelare şi formalizare a unei constante referenţiale, Adrian Marino înregistra la nivelul celei dintîi o operaţie de "comparaţie implicită", valorificînd "analogiile ce se impun cu forţa evidenţei estetice, înafara oricărei motivări"[54]. Întrebarea care se pune este dacă forţa acestei "evidenţe estetice" ţine exclusiv de datele obiective ale textului; inducţia, "inventarierea pozitivistă şi exhaustivă urmată de statistică şi de concluzii trase pe baza frecvenţei fenomenelor"[55], necesită acea ipoteză sau acele ipoteze la care ne-am mai referit, pe baza cărora să poată fi întreprinsă operaţia de grupare, ordonare şi "organizare" a indicilor reperaţi. Între pura intuiţie şi dezideratul alegerii "ştiinţifice" a unei asemenea ipoteze/*teme* structurante, deja stilistica de tradiţie spitzeriană a practicat o metodologie combinînd cuantificarea cu investiţia subiectivă a interpretului în definirea analogiilor, congruenţelor menite a dirija şi valorifica inducţia iniţială. Prin Lotman, teoria

---

54 Marino)1974), p. 62.
55 Bratu (1974), p. 240.

modernă a textului literar a profitat de pe urma acestor experienţe analitice ale stilisticii, mergînd pînă la a emite un principiu general conform căruia, de vreme ce trăsăturile caracteristice ale unei comunicări pot fi codificate într-un anumit cod, înseamnă că orice simptom de ordonare a unui text poate fi socotit drept indice structural şi semnificant. "Iar dacă autorul găseşte în textul pe care-l creează o serie de posibilităţi de ordonare în plus faţă de cele oferite de limbajul natural, cititorul este la rîndul său îndreptăţit să procedeze la fel şi să descopere în creaţia autorului asemenea relaţii ordonatoare de gradul al doilea"[56]. Configuraţiile ordonate apar de cele mai multe ori sub forma unor repetiţii (la diferite nivele ale textului) şi aceasta ca o consecinţă directă a faptului că textul nu reprezintă de fapt decît o îmbinare combinatorie a unui număr restrîns de elemente. Practica, apreciată drept "primitivă", a notării analogiilor şi a elaborării repertoriului, —pe care un Paul Zumthor, de pildă, o extinde la un întreg grup de texte ca "descriere" şi apoi "grupare a lor în ansambluri ce constituie subdiviziuni ale corpusului"[57], — reprezintă etapa "preştiinţifică", lectura parafrazantă destinată a pregăti, prin chiar "reţinerea" de posibile variante ale unei invariante presupuse, pasul următor al investigaţiei.

Drept fază intermediară între inducţia cvasi-empirică şi modelarea propriu-zisă, Adrian Marino considera momentul în care unităţile elementare recurente, reţinute pe parcursul lecturii naturale, sînt formalizate, în sensul reducerii întregii materii literare la un sistem de structuri/*teme*, obţinute prin evidenţierea analogiilor şi prin abstractizarea lor. Descripţia este ea însăşi tematizantă, prin aceea că elimină o serie întreagă de elemente reziduale şi pune în evidenţă elementele consonante cu una sau mai multe din grupările tematice. Surprinderea "regulii" ce

---

56 Lotman (1972), p. 159.
57 Zumthor (1983), p. 192.

organizează (sau generează) textul literar, ca şi alcătuirea "schemei" acestuia culminează cu clipa decisivă a "denumirii constantei"[58], a *tematizării* propriu-zise. Deşi aproape coincidente, între cele două operaţiuni există, aşa cum am văzut cînd am luat în discuţie reprezentarea sensului acţiunii sociale în teoria fenomenologică a lui Alfred Schütz, un raport de succesiune: în timp ce "numirea" constituie un gest prin excelenţă deductiv, urmînd în chip necesar tuturor procedurilor inductive, liant al tuturor variantelor descoperite, tematizarea propriu-zisă reprezintă o încercare de explicitare proiectivă, deschisă spre utopie şi implicit spre semioză. Variaţia, diversitatea variantelor semnalează pe de o parte absenţa conceptului, al cărui "nume" ad hoc este unul aleatoriu, parafrazant, declanşînd pe de altă parte operaţiunea definirii sale în "inteligibil". Desigur că descoperirea unui anumit număr de seme sau categorii identice la nivelul unui text nu reprezintă decît condiţia minimală pentru existenţa unei izotopii, dar ea este şi suficientă, din momentul *tematizării* ei, pentru a putea proceda apoi la interpretarea textului în virtutea unei (aparente) certitudini, indiferent dacă aceasta a fost obţinută sau nu printr-o "reducţie" arbitrară[59]. Aşa-numitele zone asociative şi conotative, constituite în jurul unui (lex)sem/*temă* vor reprezenta de altfel punctul de plecare pentru explicarea ocurenţelor tipice ale literarităţii, descriptibile într-un cadru lărgit către problemele conotaţiei; lexemul central îşi depăşeşte aria semnificativă, extinzîndu-se într-un tip inovativ prin asociere cu alte clase semice (sinonime, antonime, metonimii, etc.) şi conotaţii, în acest din urmă caz cu ajutorul unor transpoziţii semice (metafore). De aceea, în ciuda "normalizării", textul ficţional continuă să rămînă o "enclavă" izolată în realitatea nemijlocit accesibilă şi organizată după reguli convenţionale. În faţa asaltului decodificării la care este supus, şi

58 Marino (1974), p. 62.
59 van Dijk (1972), p. 108 şi Lötscher (1987).

Scanned with OKEN Scanner

care, într-un fel sau altul, nu face decît să-l re-producă, "falsificîndu-l" şi simplificîndu-l, — căci textul ficţional impune o limită a traductibilităţii*, —păstrînd mari rezerve de ambiguitate neexplicabilă, solicitînd mereu noi "întrebări" ce produc noi "răspunsuri", "normalizarea" este doar parţială. Această rezistenţă pe care orice text o opune normalizării şi care funcţionează deja la contactul obişnuit, înafara oricărui cadru ficţional, va fi pusă în evidenţă tocmai de textele ficţionale, concentrate cu precădere asupra ei, şi tratînd-o ca pe însăşi raţiunea de a fi a literarităţii: codificarea mesajului literar s-ar vedea lipsită de rostul social de a alcătui o "enclavă" de sens (*Sinnprovinz*), o alternativă a universului practic în condiţiile în care decodificarea ar reuşi traducerea integrală a mesajului. Însăşi existenţa (posibilitatea) mai multor interpretări, unele dintre ele contradictorii, reprezintă un simptom al parţialităţii a ceea ce se înţelege prin "normalizarea" unui text literar, parţialitate la care contribuie în egală măsură subiectivitatea receptivă vizavi de limita textuală pe care o impune idiolectul.

5.3.3. De obicei, convenţiile sociale şi lingvistice sînt cele prin intermediul cărora are loc eliminarea (arbitrară şi convenţională) a ambiguităţii în tensiunea dintre ceea ce se spune şi ceea ce se intenţionează a se spune, între *paraître* şi *être*. "Actele de limbaj nu sînt simple propoziţii ci, ca expresii verbale, sînt totdeauna propoziţii în situaţie, cu alte cuvinte, propoziţii pronunţate în anumite situaţii şi contexte. De aceea, expresiile verbale îşi dobîndesc sensul prin uz"[60]. În schimb, "vorbirii ficţionale îi lipseşte trimiterea situaţională a cărei definire este presupusă în modelul actului de limbaj, pentru ca actul vorbirii să-şi atingă ţelul"[61]. După Wolfgang Iser, această "lipsă" ar

---

60 Iser (1976), p. 90.

* Eco, Umberto: *The Limits of Interpretation*, Bloomington/Indianapolis 1990.

61 Ibid., p. 104.

marca diferenţa de comportament a vorbirii ficţionale faţă de cea neficţională, manifestă în dificultatea pe care ficţionalitatea o ridică în faţa operaţiei interpretative: procedura decodificării nu se mai poate sprijini aici pe reguli fixate o dată pentru totdeauna. În vreme ce textele neficţionale tind spre clarificare, spre eliminarea progresivă a tuturor ambiguităţilor, spre deparazitarea informaţiei cu ajutorul redundanţelor, vorbirea ficţională ar favoriza tendinţele contrarii, urmărind în mod deliberat dublarea conotativă (pînă la anulare) a denotaţiilor convenţionale, de unde rezultă că regulile procesului comunicativ cotidian n-ar fi suficiente pentru rezolvarea problemelor ridicate de text şi că, pe de altă parte, cel care decide asupra acestei insuficienţe este acelaşi receptor care se poate mulţumi sau nu cu o procedură sau alta.

“Una dintre urmările epistemologice cele mai importante ale acestei conversiuni semantice a semnificaţiilor centrale sau ale deformărilor lor, arbitrare sau nu, constă în aceea că, spre deosebire de limbajul cotidian, în limbajul poetic (sic!) limba nu se înfăţişează ca un sistem practicabil, preformat de mijloace cu funcţii preponderent practice şi informative, ci dă impresia că se constituie abia odată cu constituirea textului”[62]. Înţelegerea textului va trebui să recurgă la strategii şi structuri imanente, propunînd echivalenţe comunicative la situarea contextuală a expresiilor neficţionale; atenţia receptorului va trebui să se concentreze în procesul de decodificare asupra structurării textuale, pentru a suplini prin propria zestre social-istorică investită, — *competenţa* nefiind decît modalitatea prin care receptorul încearcă să dobîndească în dimensiune sintactică, pe baza experienţei “livreşti”, un îndreptar pentru decodificarea altor texte, —absenţa, chiar dacă nu obiectivă, ci doar resimţită de acelaşi receptor printr-o anume atitudine adoptată faţă de text, a unei relaţii semantice, mane-

---

62 Schmidt, Siegfried J.: *Alltagssprache und Gedichtsprache*, în Kosch, W. (ed.): *Strukturelle Textanalyse*, Hildesheim/New York 1972, p. 395.

vrabile în limitele certitudinii. Cu alte cuvinte textul devine autoreflexiv. "Luat în sine, textul ficţional este în-afară-de-situaţie; în cel mai bun caz el «vorbeşte» în situaţii vide, iar cititorul, la rîndul său, se plasează în timpul lecturii într-o situaţie neobişnuită, deoarece validitatea cunoscutului pare suspendată. Acest vid se dovedeşte însă util în relaţia dialogică dintre text şi cititor, ca energie de alimentare, creind condiţiile înţelegerii reciproce în cadrul situaţional unde are loc convergenţa dintre text şi cititor. Ceea ce, în vorbirea obişnuită, reprezintă un dat iniţial, trebuie aici abia creat. Faptul poate dezavantaja, pentru că înţelegerea reciprocă rămîne un ideal de neatins, dar şi avantaja, deoarece cititorul stabileşte cu textul o relaţie depăşind simpla acţiune pragmatică de gîndire"[63].

În procesul receptiv nemijlocit, revoluţionara conştientizare a puterii de creaţie individuale echivalează cu asumarea de către subiectul-interpret a relativităţii raportului primar dintre *temă* şi *orizont*, raport aparent fix, static şi cultivat ca atare în comunicarea obişnuită, neficţională. În vreme ce aici semnificantul, ca orizont al semnificatului tematic, tinde să acopere procesele reversibile, denotativ-conotative, dînd iluzia unei unice mişcări iniţiată în sens invers, centripetal, dinspre semnificatul devenit orizont către semnificantul tematizat, şi metamorfozele succesive care urmează sînt expuse, de-mascate, de la cel dintîi semnificant al semnelor materiale şi pînă la ultimul semnificat "al iluziei referenţiale". Procedura este complicată, deoarece decodarea nu va putea fi înfăptuită decît concomitent pe mai multe planuri: semnificaţii individuali, odată reconstruiţi succesiv, de la nivelele simple la cele complexe, devin semnificanţi ai semnificatului totalizant al operei. Relaţia strînsă dintre semnificant şi semnificaţi, mergînd pînă la reciproce "convertiri funcţionale", determină o permanentă mişcare de du-te-vino a decodării, dirijată, în realitate, de interpretantul introdus

63 Iser (1976), p. 109.

"cu bună ştiinţă" ca factor diriguitor, mişcare care, pe măsură ce avansează, revine şi-şi corijează incontinuu rezultatele anterioare. Operaţia va fi cu atît mai complexă cu cît, pe lîngă multiplele operaţii parţiale de extensie, modificare, corectură şi adaptare, se adaugă fenomenul transformării denotaţiilor diverse în conotaţii, la rîndul lor semne individuale ce solicită decodificarea. În termenii hermeneuticii tradiţionale, procesul ia chipul acelei circularităţi a înţelegerii, care, în cicluri mereu ascendente, preia continuu, "la alt nivel, în total sau în parte, printr-o nouă inserţie şi articulare, rezultatele şi concluziile recuperabile ale ultimei faze"[64]. Răsturnarea raportului dintre *temă* şi *orizont* în acest mod "deschis" ("mărturisit") pe care îl iniţiază ficţiunea, subliniază, pe de o parte, comportamentul de tip "ficţional" al oricărui text, iar, pe de altă parte, include aici însuşi "textul" realităţii "interiorizate" în limbaj, cel în raport cu care travaliul subiectului, interpret şi creator, se desfăşoară între limitele necesităţii şi libertăţii.

În ficţiune, atenţia este îndreptată în mod intenţionat (convenţional) atît asupra conversiunii verticale dintre *temă* şi *orizont*, între nivelele de articulare şi straturile verbale, cît şi asupra nu mai puţin importantei răsturnări funcţionale "pe orizontală" în cîmpul propriu-zis al semnificaţiei. Tocmai pentru că ficţiunea presupune principial o asemenea răsturnare, toate nivelele care o constituie se înfăţişează nu doar ca mijloace automatizate sub tirania referentului, ci în acelaşi timp ca momente creative. Pentru construcţia ficţiunii, nivelul semnificaţiei este hotărîtor, căci numai *din* sau *în* perspectiva acesteia îşi dobîndesc funcţia toate celelalte nivele ale procesului de textualizare ficţională; aici, de altfel, tensiunea şi culoarea emotivă a receptării concrete, la a cărei declanşare contribuie toate celelalte nivele, îşi pot afla legitimitatea. Stratul conceptual

64 Marino (1974), p. 87.

al ficţiunii reprezintă locul geometric al acestei "lucidităţi" ficţionale aflate la baza tuturor transformărilor care au loc pînă la a crea exuberant-inconştienta iluzie referenţială a literaturii —ceea ce Jauss numea "fascinaţia *imaginarului*" teoretizat de Iser. Abia o răsturnare plasînd în centrul tematic nivelul contextual al ficţiunii are darul de a demasca iluzia emotivă creată de receptarea cvasi-pragmatică, tipică pentru o anumită literatură de consum. Se confirmă "la lumina zilei" rolul creator al subiectului-interpret în construcţia şi articularea textului, rol estompat altfel prin confuzia pe care receptarea cvasi-pragmatică o produce din cauza identificării textului cu stereotipiile referenţiale ale universului practic. Cu alte cuvinte, debutează astfel un traiect analitic care, focalizîndu-şi atenţia pe resursele autoreferenţialităţii limbajului, consacră ficţiunea ca pe o organizare ideală, "planificată", a schemelor de care se serveşte experienţa individuală în organizarea "textului" realităţii ca univers practic. Această performanţă a fost descrisă de Kant ca "facultate de judecare"; în textul ficţional, facultatea reflexivă, constînd în judecarea particularului ca expresie a generalului, este supusă unui antrenament continuu care, prin intermediul orizontului ficţionalităţii, apelează la relevanţa pragmatică a raportului obişnuit dintre receptor şi text, subiect şi obiect, "interior" şi "exterior", dintre două sisteme sociale, producînd sens prin diferenţa *tematică*, proliferabilă în dialogul neîntrerupt al semiozei. Abia prin această lectură conceptualizată a ficţiunii (ca ficţiune), linearitatea textului este tradusă în relieful unei "lumi", operaţie identică, de fapt, cu procedarea realist-constructivă de constituire a unui univers practic, mascată altfel de fetişizarea conceptului de realitate de către logica absolutistă.

Specificitatea ficţiunii declanşează în mod deliberat pendularea datorită căreia, pe de o parte, conceptul orientează particularul, iar pe de altă parte, particularul situează conceptul într-o lumină specifică, pe care doar experienţa *în*

Scanned with OKEN Scanner

act i-o poate conferi. Este evident că tema facultăţii de judecare, ce edifică şi totodată de-construieşte, prin distanţare, un întreg sistem de relaţii, coincide cu însuşi traiectul construcţiei structurale pe care textul o impune ca "figură relevantă" a sa, traiect ierarhizat, reprezentînd concomitent interpretarea şi manifestarea textului. "Textul se auto-interpretează prin lexicalizarea construcţiei sale ierarhice şi, pe de altă parte, prin aceea că îi ataşează un întreg sistem de concretizări. Tot aşa cum textul este construit pe o întreagă succesiune de straturi pînă la nivelul semnificaţiei, şi aceasta va fi, la rîndul ei, definită ca o construcţie conceptuală pe baza unei succesiuni de nivele semnificative"[65]. Organizarea conceptuală apare în orizontul concretizării lineare ca structura concretizării ei potenţiale; aşa-zisa "prelucrare" pe care o reclamă textul ficţional autoreferenţial reface, la scara modelului, traiectul inconştient al prelucrării textului neficţional în perspectiva unei iluzorii "intenţii transcendente" care îl comandă din exterior. Trecerea de la neficţionalitate la ficţionalitate ar putea fi echivalată de aceea cu trecerea de la textul ca suprafaţă la textul ca spaţiu, ca lume "tridimensională", sau, mai bine zis, ca asumare a singurului mod prin care lumea "exterioară" este efectiv prezentă în şi prin subiect, ca sistem de *sens*[66].

Dimensiunea discursivă a realităţii ca "text" în continuă producere, spaţiu de continuă reflexie, practic inepuizabil, se realizează prin "descrierea", parafraza, transcrierea acelor termeni-obiect de care vorbea Greimas[67], într-o infinizare a sistemelor de sens izotopice, pe care textul ficţional, model al celui extensiv al realităţii, le proiectează intensiv,

---

65 Stierle (1975)[2], p. 367.

66 Ideea revine la Jean Ricardou, la Iuri Lotman şi este admirabil ilustrată în excursul Francesei Yates în istoria vechii " arte" retorice a memorizării argumentelor discursului într-o construcţie imaginară, unde temporalitatea limbii se transformă într-un sistem spaţial de *loci*; vezi Yates (1965).

67 Greimas (1975), p. 36.

căci spaţiul de expansiune este totuşi unul foarte bine delimitat: este spaţiul "figurii relevante", al conceptului, unde limitele coincid cu acelea pe care le marchează orice *sistem de sens* înspre "înafară", ca linie a orizontului "exterior". Dacă în orizontul practic "sîmburele tematic" asupra căruia se concentrează subiectul se situează vizavi de un orizont al alterităţii, —pentru că nu este nemijlocit perceptibil, el trebuie demarcat printr-un travaliu îndeobşte automatizat, încît eventualitatea opacizării sale facilitează odată mai mult raţionamentul absolutist al logicii unei substanţe a Realului la care se raportează totul, —în lumea ficţională, în care receptorul se integrează prin poziţia ce i-o acordă situaţia comunicativă ficţională, *tema*, în sensul dat noţiunii de Alfred Schütz şi şcoala sa, coincide cu însăşi *relaţia* dintre *temă* şi *orizont*, aşa cum sînt ele demarcate în textul considerat doar ca manifestare pragmatică. "Figura relevantă" a aceluiaşi text, a cărui condiţie ficţională o decide convenţia adoptată de receptori ca *atitudine* (estetică), devine acum dinamica tematică concretizată, manifestîndu-se fie în producerea unui maximum de contexte succesive, precum în dinamica extensivă a romanului, fie în emisia unui maximum de contexte simultane, aşa cum s-a întîmplat cu dinamica intensivă a liricii. Prin articularea respectivei figuri "relevante" ca *temă*, textul ficţional se situează la originea unei experienţe care pentru că se desfăşoară în cadrele funcţionale stabilite, (prin universaliile pragmatice), are posibilitatea să-şi conştientizeze propria structură. Lumea ficţiunii apare de aceea ca una a "figurilor relevante", servind drept modele de orientare ale experienţei în orizontul praxisului.

Nu înseamnă că autoreflexivitatea ficţiunii trebuie considerată ca expresie a neatîrnării ei absolute faţă de lumea reală; dacă în orizontul semnificaţiei se conturează drept *temă* concretizarea actului verbal, în organizarea manifestării sale prediscursive lumea ficţiunii şi cea reală se grupează la rîndul lor într-o relaţie reciprocă de tipul

orizont-temă / semnificaţie-sens, în care reversibilitatea relaţiei, tipică pentru ficţiune, se reproduce şi la acest nivel: "lumea" apare ca orizont al ficţiunii, dar şi ficţiunea apare ca orizont al "lumii". Faptul că "lumea" pre-orientează ficţiunea ca orizont al ei este cu atît mai evident cu cît, oricît de mult aceasta din urmă tinde să se îndepărteze de realitatea cunoscută, limbajul "uzual" îi limitează impactul la orizontul posibilului. Alternativa productivă a ficţiunii şi a "lumii" create prin ea au trebuit să ţină seama de o experienţă pe care receptorul a investit-o totdeauna, ca pe o premisă elementară, în actul interpretării, chiar şi atunci cînd ficţiunea a părut să i se sustragă cu desăvîrşire. Am arătat şi mai sus că, dacă în ficţiune totul s-ar deosebi de experienţa nemijlocită, practică, a receptorilor, ea nu s-ar putea nici articula din punct de vedere lingvistic, şi nici reconstitui prin receptare; considerînd drept scop al devenirii ficţiunii prelucrarea unei "figuri relevante" centrale, criteriul distanţării nu poate fi invocat în absolut, căci autoreferenţialitatea presupune automat şi referenţialitatea. Între polii reflectării (identificării) cu realitatea şi opoziţia faţă de ea, concretizată în noutatea (invenţia) absolută, ficţiunea nu face decît să mijlocească, în tensiune procesuală, între cele două dimensiuni, —tensiune care, ca diferenţă în act, se suprapune peste "figura relevantă"/*tema*/sensul pendulînd între propriile izotopii mai mult sau mai puţin provizorii spre care tinde, într-o producere inovativă continuă, fără a se opri la vreuna din ele, atîta vreme cît dialogul proliferează prin însăşi condiţia sa textuală.

Argumentul noilor teorii ale ficţionalităţii, care nu recunosc o irealitate ficţională opusă realităţii, se "rotunjeşte" odată cu calificarea esteticului ca element al praxisului şi cu degajarea sa din tradiţionala aporie a artei opusă realităţii. Wolfgang Iser s-a referit expres la teoria lui Luhmann cu privire la selectivitatea sistemelor de sens instituţionalizate social[68] cînd a căutat să demonstreze

---

[68] Iser (1976), p. 118.

tocmai acest fundament socializat al emancipării potenţialelor semnificative reprimate, emancipare posibilă prin depragmatizarea ficţională a fondului convenţional al literaturii. Prin acest travaliu al ficţionalităţii, textul literar funcţionalizează capacitatea selectivă a sistemului, îl proiectează prin chiar marcarea limitelor sale într-un anumit orizont, declanşînd astfel procesul semiotic ce coincide cu experienţa estetică. Datorită ficţiunii, declară Iser, fixitatea convenţională şi convenţionalizată a semnelor, şi în primul rînd a aşa-numitelor semne *tematice* percepute drept "conţinuturi"[69], —ceea ce în mod tradiţional se înţelege prin teme, motive, *topoi*, etc., elemente ale tradiţiei literaturii, —este pusă în discuţie prin aceea că, integrate în semioză, ele scot la suprafaţă resurse nebănuite, cu alte cuvinte, ceea ce, înafara procesului, în sistem, ele exclud —de vreme ce oricare izotopie, oricare univers practic organizat tinde a-şi masca provizoratul îndărătul unei aparenţe de stabilitate mai mult sau mai puţin autoritară. Literatura (şi arta) au astfel privilegiul de a deveni un fel de indice al "slăbiciunii" sistemelor de sens vremelnic dominante, tocmai pentru că promovează, cu relativitatea "de rigoare", diferenţa, negaţia, distanţarea: "literatura este instalată chiar pe limita dintre sistemele de sens ce domină în fiecare epocă"[70]. Noutatea ipotetică pe care literatura şi arta o introduc în praxis ţine de capacitatea omului de a-şi însuşi ceea ce natura nu a prevăzut, ca inovaţie specifică limbajului care este cultura, dincolo de oricare *cod* previzibil şi reconstituibil, dincolo de mecanismele teleonomiei. Faptul că experienţa estetică este o experienţă a relaţiei dintre *temă* şi *orizont*, între sisteme de sens suprapuse, ca şi una a reversibilităţilor procesuale îi confirmă lui Wolfgang Iser ipoteza că, de fapt, categoria antinomică esteticităţii este discursivitatea, tot aşa cum *topic*-ului i se opune izotopia şi sensului semnificaţia.

---

69 Avalle (1974) şi (1979).
70 Iser (1976), p. 122.

5.4. Falsa incompatibilitate dintre "conţinuturile" literaturii şi artei şi virtuţile lor estetice, atribuite îndeobşte "formelor", ţinea de acea logică substanţialistă cu întregul ei şir de urmări manifeste în mecanicismul static al binarităţii semnificant/semnificat. Fără îndoială că, suspendat, discursivizat, oricare semnificat/"conţinut" nu reprezintă mai mult decît o convenţie, care doar proiectată pe fundalul unui anumit orizont şi integrată în dinamica semiozei, îşi depăşeşte condiţia, parcurgînd în fond aceeaşi evoluţie calitativă ce transformă un "artefact" în "obiect estetic". Nu se poate deci vorbi în literatură de "conţinuturi" şi de "forme" şi, în consecinţă, nu se poate vorbi nici de *teme* propriu-zise, eliberate de contextul mobilităţii semiotice în care sînt angrenate ca literatură; atîta vreme cît nu le examinăm ca pe nişte convenţii sau clişee, elemente ale unui *cod* (memorie, tradiţie), atîta vreme cît tratăm domeniul culturii ca pe un limbaj, *temele* literare reprezintă prin însăşi natura lor momente ale unei experienţe estetice, ale unei funcţionalităţi desubstanţializate şi dezobiectualizate. Ca model dezvăluit al comunicării pragmatice, ficţionalitatea presupune din capul locului această deconvenţionalizare a oricărei discursivităţi tematice, disoluţia izotopiilor sau, cu alte cuvinte, traducerea lor în altele, ceea ce are loc printr-o continuă confruntare, intenţionată, cu un sistem de aşteptări ale unui receptor, ale unui public. Existînd doar ca sens receptat şi re-produs, *tematica* îşi pierde orice calitate autarhică; ea devine semnificant, semnal, *Leerstele*, cu o deschidere către receptor ce presupune o potenţialitate autonegatoare, declanşatoare a experienţei semiotice, a efortului de cunoaştere şi producere, care, asociat sau nu şi cu o reacţie cathartică (reacţie a satisfacţiei comunicative), reprezintă experienţa estetică prin excelenţă. "Semnificaţia temei se constituie din spaţiul vid al temei, spaţiu ce rezultă datorită faptului că tema nu reprezintă un scop în sine (un dat obiectiv, n. ns.), ci doar un semn pentru ceea ce nu există în

ea. Astfel, reprezentarea produce un obiect imaginar în care iese la iveală ceea ce textul formulat ascunde. Nespusul rezultă din spus"[71]. Ficţionalitatea demască drept convenţie însăşi convingerea că ar exista repertorii fixe de convenţii, de structuri, de semnificaţii, de *teme*. *Tema* literară reprezintă astfel o categorie fundamentală a esteticităţii, căci proiectivă, şi nu regresivă, ea se asociază ca etapă *sine qua non*, ipotetică, utopică, a căutării sensului nou, a formulării sale.

Dificultatea semnalată cîndva de Marx[72] va fi soluţionată de estetica receptării tocmai prin această deplasare a centrului de greutate al *tematicii* operei —socotită din capul locului o componentă, dar şi o contrapondere a *orizontului* —către procesul receptării ei, —în sensul creativ la nivel social —de către un public în necontenită schimbare, faţă de care potenţialul ei semnificativ îşi regenerează fără încetare rezervele. Însuşindu-şi implicit concluziile lui Marcuse cu privire la fragmentul din 1857 —"arta trecută ne desfată pentru că ea transpune realitatea existentă într-o altă dimensiune, cea a eliberării posibile, şi pentru că ea corespunde prin forma estetică calităţilor reprimate ale sensibilităţii umane"[73], Jauss întrevede o estetică a *temelor* literare în dialectica acelor întrebări "îndrăzneţe", aceleaşi pe care Bahtin le studiase în satira menipeică şi în carnavalesc, în acea tradiţie seculară a subversiunii împotriva răspunsurilor "definitive" ale teologiei şi filosofiei, ale unui *cod* ce se substituie condiţiei vii a *limbajului*: licenţa este îngăduită atît autorilor, cît şi receptorilor de literatură, prin chiar natura experienţei estetice, exersîndu-şi virtutea interogativă pînă şi "acolo unde răspunsul apare atît de la sine înţeles şi intangibil, încît pînă şi întrebarea, la care răspunsul răspunde de fapt, dispare"[74]. Valenţa negativă, dar şi aplicativă, constructiv

---

71 Ibid., p. 239.
72 MEW, vol. 13.
73 Marcuse (1973), p. 105.
74 Jauss (1982), p. 404.

Scanned with OKEN Scanner

proiectivă (*promesse du bonheur*) a artei reprezintă componente ale dialogismului ei intrinsec, dimensiune a libertăţii sale construite în necesitate, afirmînd astfel de-a lungul întregii istorii universale autonomia deplină a acţiunii umane, al cărei model predilect este. Faptul că "arta nu poate pretinde o valabilitate constrîngătoare, iar adevărul ei nu poate fi nici contrazis de dogme şi nici falsificat de logică, reprezintă funcţiunea ei preeminent socială"[75]. Literatura propune, dar nu impune praxisului *norme*, căci fascinaţia imaginarului ţine de un mereu reînnoit imbold uman către perfecţiune, prin care "cititorul se apropie pas cu pas de acea experienţă realmente estetică care, determinîndu-l să uite de sine, face să apară în orizontul său, ca proiecţie a propriei căutări, perfecţiunea"[76].

Iaşi-Konstanz, 1987-1988[*]

---

75 Ibid., p. 44.
76 Stierle, Karlheinz: *Ästhetische Erfahrung im Zeitalter des historischen Bewusstseins*, în Oelmüller (1983), vol. 3, p. 30
* Notele adăugate la textul iniţial, la revizia acestuia pentru tipar, au fost marcate cu asterisc.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografie

Adorno, Th. W.: *Noten zur Literatur* I-IV, Frankfurt 1958

Adorno, Th. W.: *Negative Dialektik*, Frankfurt 1966

Adorno, Th. W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1970

Alleton, Viviane / Bremond, Claude / Pavel, Thomas (ed.): *Pour une thématique*, *Poétique*, nr. 64/1985

Althusser, Louis: *Citindu-l pe Marx*, Bucureşti 1970

Anderegg, Johannes: *Fiktion und Kommunikation*, Göttingen 1973

Arendt, Hannah: *Vita Activa*, Stuttgart 1960

Arrivé, Michel: "Pour une théorie des textes polyisotopiques", în *Langages*, nr. 31/1973

Arnold, Hans Ludwig (ed.): *Grundzüge der Literatur- und Sprachwissenschaft*, 1-2, München 1983

Assmann, Alejda: *Die Legitimität der Fiktion*, München 1980

Assmann, Alejda / Assmann Jan / Hardmeier Christian (ed.): *Archäologie der literarischen Kommunikation*, München 1983

Auerbach, Erich: *Mimesis*, Bern 1946

Auerbach, Erich: *Typologische Motive in der mittelalterlichen Literatur*, Krefeld 1964

Austin, J. L.: *How to do Things with Words*, Oxford 1972

Avalle, Silvio d'Arco: *La sémiologie de la narrativité chez Saussure*, în Bouazis, Charles (ed.): *Essais de la théorie du texte*, Paris 1973

Avalle, Silvio d'Arco: *La poesia nell'atuale universo semiologico*, Torino 1974

Avalle Silvio d'Arco: *Modele semiologice în "Comedia" lui Dante*, Bucureşti 1979

Tablă de materii

Capitolul III: **Comunicare şi dialogism**

Scanned with OKEN Scanner

„Încă şi faptul de a identifica orizontul teoretic al lui Andrei Corbea cu estetica receptării se dovedeşte [...] foarte restrictiv, căci autorul este familiarul unei întinderi filozofice mult mai mari. [...] Asocierile rapide, neprevenitoare, trimiterile fulgurante, sintezele surprinzătoare nu recomandă asemenea studii unei iniţieri, ci unei consolidări pe care puţini oameni în ţară ne-o pot oferi".

„România literară" (nr. 38/1993)

„Universitar get-beget, bursier german de calibru greu, liric în fond, însă de tot academic în atitudini şi stil, Andrei Corbea este de inseriat în partea 'pufoasă' a Noului eseu ieşean [...]. Este un om de dialog, atent la orice poate însemna atac la alteritate, european, dar fără orgoliul-bumerang al lui Fundoianu, senzual estetic, dar fără febrele de tip M. Sebastian şi bibliograf, dar fără patosul lui L. Săineanu sau M. Gaster".

„Litere, Arte, Idei" (nr. 41/1993)

„În ciuda unei aparente şi confortabile siguranţe, în pofida unei la fel de aparente placidităţi, Andrei Corbea se dovedeşte a fi un spirit în egală măsură neliniştit şi neliniştitor. Această capacitate de a provoca neliniştea în zonele cele mai înşelător liniştite este, de altfel, chiar elementul esenţial în captarea auditoriului. Şi nu e, bănuiesc, un simplu truc retoric de captatio benevolentiae, ci chiar o componentă structurală a formulei sale intelectuale".

„Convorbiri literare" (nr. 9-10/1993)

ISBN 973-9149-40-5 LEI 5980

Scanned with OKEN Scanner